

Daniel Allenbach

»Une réforme tellement logique« oder »à classer au
rang des utopies«? Henri Chaussiers »instruments en Ut«

Während Adolphe Sax insbesondere durch neu erfundene oder weiterentwickelte Instrumente auf sich aufmerksam machte,¹ soll in diesem Beitrag ein Musiker aus Sax' Zeit im Zentrum stehen, der zwar auch gewisse Neuerungen im Blechblasinstrumentenbau propagierte, sich aber vor allem mit der Idee der transponierenden Instrumente schwer tat und stattdessen für sein Konzept von »nouveaux instruments en Ut« warb. Henri Chaussier war Hornist und wirkte mit seinem Instrument in zahlreichen Orchestern in Paris, aber auch in der Kapelle von Benjamin Bilse in Berlin. Zudem komponierte er, trat oft als Solist auf und gründete und leitete nicht zuletzt die Fanfare »La Dijonnaise«, ein Blasorchester, mit dem er einige Erfolge feiern konnte. Sein Cor omnitonique stand im Zentrum des an der Hochschule der Künste Bern durchgeführten SNF-Forschungsprojekts zu Hörnern in Frankreich im 19. Jahrhundert;² auch im vorliegenden Text wird davon später noch die Rede sein. Darüber hinaus soll allerdings versucht werden, Chaussiers Theorie der »instruments en Ut« vorzustellen und den Gründen für seinen Einsatz dafür nachzugehen. Dafür soll sowohl auf seine Schriften zum Thema als auch auf seinen Lebenslauf eingegangen werden, gründete seine Überzeugung doch in seinen Erlebnissen als Musiker.

Transposition einst und heute Während Komponistinnen und Komponisten das ›Problem‹ heutzutage meist an das Notensatzprogramm delegieren können, bleiben transponierende Instrumente insbesondere für Dirigentinnen und Dirigenten beim Lesen einer Partitur ein anspruchsvolles Thema. Wird in der Ausbildung verlangt, im Partiturspiel gleichzeitig Instrumente in F, in A, in B oder in noch ganz anderen Tonarten, bei denen nicht klingt, was eigentlich in den Noten steht, zu spielen, steigert sich die Schwierigkeit noch. Gedankliche Spagat zwischen verschiedenen Transpositionen und Missverständnisse in Proben durch unklar kommunizierte Notennamen (›notiert oder klingend?«³) lassen eine Angleichung an Klavier und Streichinstrumente verlockend erscheinen – wobei die Bratschen bis heute ebenfalls aus der Reihe tanzen. Transposi-

1 Vgl. insbesondere den Text von Ignace De Keyser in diesem Band, S. 113–145.

2 Siehe die Projektdatenbank des Schweizerischen Nationalfonds <http://p3.snf.ch/project-124640> sowie die Projektwebsite www.hkb-interpretation.ch/projekte/cor-chaussier (21. Juni 2018).

3 Dass bei Hörnern und Trompeten die Transpositionen ändern können, verkompliziert die Sache noch einmal: Ein in D notiertes g beispielsweise verlangt vom Ventilhornisten, der heute meist in F denkt, den Griff e – und erklingt schließlich als a.

tionen oder andere Schlüssel haben in der Praxis eben auch ihre Vorteile: Sorgt der C-Schlüssel auf der Mittellinie – auch Alt- oder Bratschenschlüssel genannt – dafür, dass die Hilfslinien minimiert werden, kann dies heute etwa bei den gebräuchlichsten Transpositionen für das Horn – in Es für die Blasmusik, in F für das Orchester – ebenfalls als Argument gelten. Historisch gesehen liegt der Grund für die zumindest bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts vorzeichenfreie Schreibweise bei den Blechblasinstrumenten allerdings in der durch die Länge des Instruments vorgegebenen Naturtonreihe, die jeweils im Hinblick auf die Tonart des vorzutragenden Stücks gewählt wurde. Dadurch hatten die ventillosen Instrumente in Durtonarten einen Großteil des verwendeten Tonmaterials zur Verfügung und konnten den musikalischen Satz in Molltonarten zumindest an zentralen Punkten ergänzen. Zudem sind allfällige leiterfremde (Stopf-)Töne in jeder Tonart sofort ersichtlich, da sie vom regulären Notenbild abweichen.

Auch bei den Holzblasinstrumenten war grundsätzlich die Länge des Instruments ausschlaggebend für den damit erreichten Grundton, wichtiger war hier allerdings zunächst wohl die Tatsache, dass in Europa ganz verschiedene Stimmtonhöhen galten, sodass reisende Musiker unterschiedlich gestimmte und demnach unterschiedlich lange Instrumente besitzen mussten (siehe Abbildung 1), wollten sie nicht nur in ihrer Heimat spielen.⁴ Im Falle der (vorerst ventillosen) Blechblasinstrumente kann dieses Problem durch kleine Vorstecker oder später durch Stimmzüge gelöst werden, Holzblasinstrumente jedoch, mit Grifflöchern oder Klappen, können nur in sehr kleinem Maße an eine veränderte Stimmung angepasst werden, ohne dass das Instrument gänzlich unbrauchbar wird. Später kam im Falle der Holzbläser hinzu, dass man zum einen die Griffweise bei den Instrumenten einer Familie – etwa Oboe und Englischhorn – gleich halten wollte⁵ und dass zum anderen – etwa bei den Klarinetten – wohl auch bequemere Griffmuster möglich wurden, wenn man sich für ein Instrument in einer besser liegenden Tonart entschied. Nicht zuletzt beeinflusst die Länge des Instruments auch dessen Ansprache und Klang, ein Fakt, der gerade bei der Klarinette ebenfalls zur Differenzierung beigetragen haben dürfte. Interessant ist vielleicht noch, dass dasselbe Phänomen bei der Blockflötenfamilie eine andere Entwicklung genommen hat, werden dort doch die Griffe dem jeweiligen Instrument angepasst – eine Altflöte in F liest beziehungsweise greift sich anders als eine Sopranblockflöte in C. Seinen Grund hat dies womöglich darin, dass die Instrumente der Blockflötenfamilie in der Renaissance insbesondere das Zusammenspiel als Consort pflegten, dass also die Instrumente oft sogar aus denselben Noten oder

4 Vgl. Auch Bruce Haynes/Peter R. Cooke: Art. »Pitch«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, Bd. 19, S. 793–804, hier S. 794.

5 Anthony C. Baines/Janet K. Page: Art. »Transposing Instruments«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, Bd. 25, S. 698–700, hier S. 698.



ABBILDUNG 1 Terzflöte in Es von Hamich, Dresden, mit drei Mittelstücken in unterschiedlicher Stimmung. Leihgabe Martin Skamletz im Klingenden Museum, Bern (Foto: Martin Skamletz)

zumindest gemeinsam spielten und man deshalb keine unnötigen Komplikationen ins Spiel einbauen wollte.

Was die Erfahrung lehrt Henri Chaussier, geboren 1854 in Viviers (Département Yonne), hatte sich zunächst am Conservatoire in Dijon eingeschrieben. Auf einer Namensliste aus dem Studienjahr 1872/73 in den Archives municipales von Dijon findet sich der Name des damals 18-Jährigen in der Klasse für »Solfège Élémentaire. Classe des Adultes. Les Mardi, Jeudi et Samedi, de 7 à 9 h du soir« sowie – angesichts seiner nachmaligen Karriere als Vertreter des ventillosen Horns einigermaßen überraschend – nicht in derjenigen für »Cor d’harmonie. Lundi, Mercredi et Vendredi, de 7 à 9 h du soir«, sondern jener für »Trombone et Piston«, die an den selben Abenden und zu denselben Zeiten angeboten wurde (Abbildung 2).⁶ Auf der nächsten erhaltenen Liste von Dezember 1876 ist Chaussier nicht mehr aufgeführt, womöglich hatte er da bereits an die Klasse von Jean-Baptiste Victor Mohr am Conservatoire in Paris gewechselt. Verzeichnet ist er dafür auf einer

6 Archives municipales de Dijon, Signatur 2R1/89.

Liste der durch die Stadt Dijon unterstützten Ehemaligen von 1879 (Abbildung 3), genannt ist darauf auch die in Paris 1878 erworbene Auszeichnung (2^e accessit), der noch im Jahr der Erstellung der Liste der Second Prix gefolgt war.⁷ Diese Liste nennt auch den ehemaligen Lehrer von Chaussier, einen Monsieur Bizouard – der wiederum auf dem Verzeichnis des Schuljahrs 1872/73 als Schüler der Hornklasse aufgeführt ist (mit Verweis auf Artikel 23 der Schulordnung, der dem Schüler »qui remporte un premier prix a [sic] la faculté« erlaubt, »de rester dans sa classe une année de plus«⁸).

1880 schließlich schloss Chaussier seine Studien in Paris mit einem Premier Prix und besten Kritiken (»Les prix de cor étaient les plus faciles à décerner, aussi l'ont-ils été à l'unanimité du jury et du public. M. Chaussier qui a eu le premier prix prendra place parmi nos meilleurs cornistes.«⁹) ab.

Auch wenn die angedeuteten Wurzeln auf der Posaune beziehungsweise dem Cornet à pistons gewisse Fragen offenlassen, wurde Chaussier zumindest in Paris ausschließlich als Naturhornist ausgebildet – wobei er gar keine Wahl hatte: Während zwischen 1833 und 1864 mit Joseph-Émile Meifreds Klasse auch eine Ventilhornausbildung am Pariser Conservatoire existiert hatte, wurde diese mit der Pensionierung des Lehrstuhlinhabers kurzerhand gestrichen und in der Folge nur noch das ventillose Horn unterrichtet. Erst ab 1897 (inoffiziell) beziehungsweise 1903 (offiziell) sollte François Brémont das Ventilinstrument wieder in den Unterricht an der zentralen musikalischen Ausbildungsstätte Frankreichs integrieren.¹⁰

Wie wir noch sehen werden, sollte sich Chaussier jedenfalls trotz allfälliger Wurzeln auf der Posaune oder auf dem Cornet à pistons – und vielleicht nicht zuletzt wegen der Ausbildung am traditionell aufgestellten Conservatoire – in späteren Jahren selbst als resoluter Verfechter des Naturhorns verstehen.

- 7 Archives municipales de Dijon, Signatur 2RI/158, für den Scan und die freundliche Hilfe danke ich Clothilde Tréhorrel. Zu den Studien in Paris sowie generell zu Chaussiers Werdegang vgl. auch Claude Maury: *Le cor Chaussier*, in: *Paris – un laboratoire d'idées. Facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930. Actes du colloque*, Paris 2010, S. 75–152; www.philharmoniedeparis.fr/fr/paris-un-laboratoire-didees-actes-du-colloque (6. Dezember 2016).
- 8 Gemäß Artikel 23 der Règlements du Conservatoire von 1869 und 1879, Archives municipales de Dijon, Signatur 2RI/48.
- 9 J[ohannes]. Weber: *Critique musicale. Concours publics du Conservatoire*, in: *Le Temps* vom 5. August 1880, S. 1 f., hier S. 2.
- 10 Vgl. auch Daniel Allenbach: *Frühe Ventilhornschen in Frankreich*, in: *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, hg. von Claudio Bacciagaluppi und Martin Skamletz, Schliengen 2015 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 4), S. 199–213 sowie ders.: *Französische Ventilhornschen im 19. Jahrhundert*, in: *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*, hg. von Daniel Allenbach, Adrian von Steiger und Martin Skamletz, Bern 2016 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 6), S. 154–171, insb. S. 160.

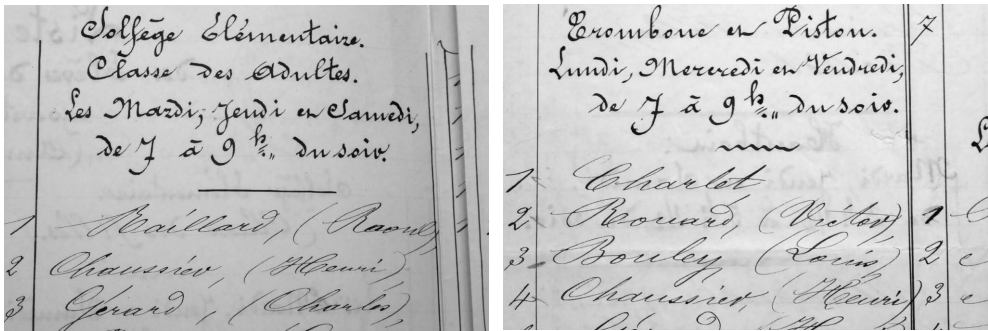


ABBILDUNG 2 Schüler-Verzeichnis des Conservatoire de Dijon nach Klassen aus dem Jahr 1872/73 (Archives municipales de Dijon, 2R1/89)

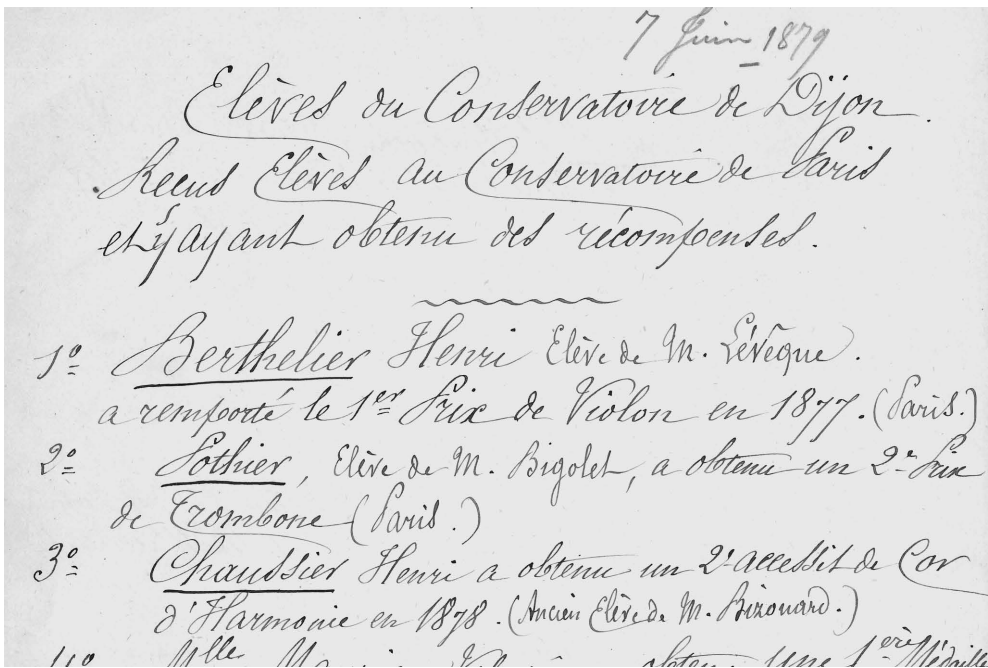


ABBILDUNG 3 Liste ehemaliger Studierender des Conservatoire de Dijon, die in Paris studieren und von der Stadt unterstützt werden, vom 7. Juni 1879 (Archives municipales de Dijon, 2R1/158)

Nach seinem Abschluss am Conservatoire machte Chaussier rasch Karriere als Solist und Orchestermusiker. Bereits im September des gleichen Jahres 1880 findet sich eine Annonce zu einem Konzert mit Chaussier, wobei eine instrumentale Version von Franz Schuberts »L'Éloge des Larmes« (D 711) auf dem Programm steht (Abbildung 4).¹¹ Dieses Werk (manchmal auch unter dem deutschen Originaltitel »Lob der Thränen« angekün-

11 Annonce des Concert Besselièvre (ancien Concert Musard), in: L'Orchestre vom 9. September 1880, S. [4].

CONCERT BESSELIÈVRE

(ANCIEN CONCERT MUSARD
derrière le Palais de l'Industrie)

Chef d'orchestre :

M. Prosper ARTUS

ENTRÉE : 1 FRANC

On commencera à 8 h. 1/2

PREMIÈRE PARTIE

Ouvert. de la Dame Blanche
Boieldieu

Le Cœur des Femmes, ma-
zurka Strauss

Entr'acte de Don César de
Bazan Massenet

Ouverture des Diamants de
la Couronne Auber

L'Eloge des Larmes, mélodie
Schubert

exécuté sur le cor par M. Chaussier
Bal'et de Faust Gounod

DEUXIÈME PARTIE

Ouv. de Raymond A. Thomas

Entr'acte et Marche hon-
groise comte d'Osmond

Concerto p^r le hautbois Colin
exécuté par M. Klein

Ouverture des Dragons de
Villars Maillart

Re'lova du Pardon de Ploër-
mel Meyerbeer

Brise-Tout, galop Anschutz

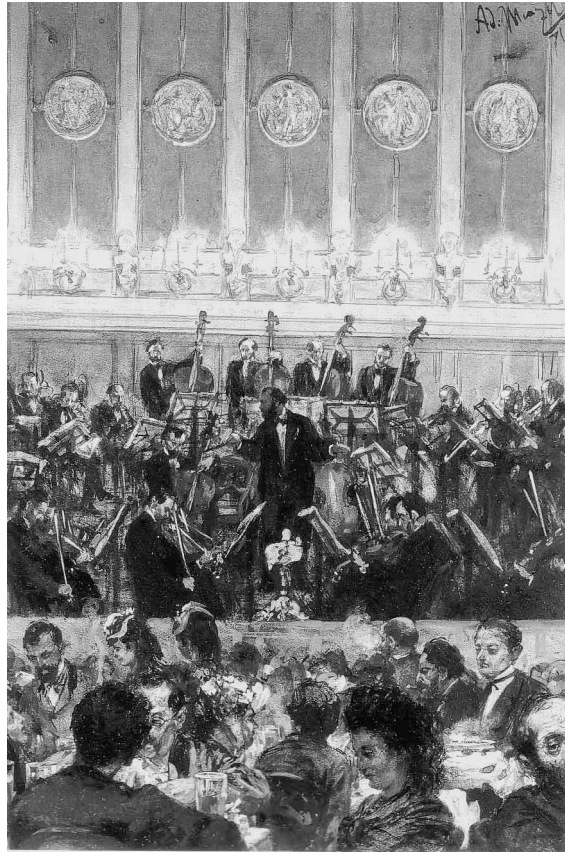


ABBILDUNG 5 Concert Bille, Gouache von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, 1871 (wikicommons)

ABBILDUNG 4 Annonce des Concert Besselièvre mit Chaussier als Solist in L'Orchestre vom 9. September 1880, S. [4]

dig) sollte den Solisten Chaussier lange Jahre begleiten. Aufgeführt ist es beispielsweise in Kritiken und Konzertannoncen 1882 in Berlin, 1883 in Amsterdam oder 1895 in Zürich und Baden-Baden, nicht zu reden von diversen Auftritten in französischen Städten. Kombiniert wurde das Schubert-Lied oft mit einer von Chaussier selbst komponierten Fantaisie-chasse, weiter auf dem Programm standen etwa die Romance und – in späteren Jahren – das Morceau de concert von Camille Saint-Saëns sowie eine von Chaussier selbst bearbeitete Faust-Fantasie nach Themen aus Charles Gounods Oper.¹² Interessant aus

¹² Anzeigen in Berliner Tageblatt vom 16. September 1882, Morgenausgabe, S. [4]; Algemeen Handelsblad vom 3. Juli 1883, Morgenzeitung, S. [2]; Badeblatt Baden-Baden vom 23. August 1895, S. [1 bzw. 1095]; Tagblatt der Stadt Zürich vom 4. August 1895, S. 7.

heutiger Sicht ist, dass weder Wolfgang Amadeus Mozart noch die Werke der französischen Naturhorngeschichte – etwa von Jacques-François Gallay oder von Louis-François Dauprat – auf Chaussiers Programmen zu finden sind. Jedenfalls aber wurde Chaussier – »un cor incomparable«¹³ – für seine Musikalität und seine Qualitäten als Hornist oft sehr gerühmt.

Neben seinen solistischen Auftritten spielte Henri Chaussier auch in diversen Orchestern. In seiner Bewerbung auf die Horn-Professur am Conservatoire 1891 gibt er seine Laufbahn in folgenden Worten an: »Premier prix en 1880, j'ai tenu l'emploi de 1^{er} Cor Solo aux Concerts Colonne et Padeloup et je suis resté un an à la Société des Concerts du Conservatoire en qualité de 1^{er} Cor.«¹⁴ Neben diesen erstklassigen Orchestern in der französischen Hauptstadt spielt insbesondere ein Engagement in der Kapelle von Benjamin Bilse in Berlin eine wichtige Rolle in der Entwicklung seiner Überzeugungen.

Benjamin Bilse, ursprünglich Stadtmusiker in Liegnitz (Legnica) in Niederschlesien, im heutigen Polen, hatte sich in seiner Heimatstadt ein vergleichsweise renommiertes Orchester aufgebaut und absolvierte damit jeweils im Sommer Konzertreisen in diverse Städte in ganz Europa.¹⁵ Da er von den Stadtoberen zu wenig Unterstützung erhielt, beschloss er 1867, mit seinen Musikern nach Berlin umzusiedeln. In seinen Konzerten, die im Berliner Concerthaus stattfanden, verbanden sich erschwingliche Eintrittspreise und ein Gastronomieangebot mit einem breiten musikalischen Repertoire, das unterhaltende Musik ebenso einschloss wie große zeitgenössische Werke. Die Anlässe insgesamt hatten den Ruf unter anderem als »Rahmen für das Arrangement von Heiraten« (Abbildung 6¹⁶), Bilse verband damit aber genauso einen »volkserzieherischen Anspruch«.¹⁷ Im Frühjahr 1882 kam es allerdings zu einer Spaltung der Kapelle, da sich der Großteil der Musiker von Bilse lossagte und in Folge auf eigene Rechnung arbeitete; das auf diese Weise entstandene selbstverwaltete Orchester ist heute als die Berliner Philharmoniker bekannt.¹⁸

13 Christian de Trogoff: *Courrier des théâtres*, in: *Gil Blas* vom 4. Dezember 1883, S. 3 f., hier S. 4.

14 Brief von Chaussier an Ambroise Thomas, Direktor des Conservatoire, 17. April 1891, Archives nationales, Paris, Signatur: AJ/37/65, 1b.

15 Siehe auch Rebecca Grotjahn: Die Entdeckung der Terra incognita. Benjamin Bilse und sein reisendes Orchester, in: *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, hg. von Christian Meyer, Berlin 2003, S. 253–281.

16 Abbildung nach <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/klar885/0195> (21. Juni 2018).

17 Grotjahn: Die Entdeckung der Terra incognita, S. 275 f.

18 Vgl. dazu etwa folgende Publikationen zu Bilse beziehungsweise zur Geschichte der Berliner Philharmoniker: Jochen Georg Güntzel: Johann Ernst Benjamin Bilse (1816–1902), in: *Schlesische Lebensbilder*, Bd. 9, hg. von Joachim Bahlke, Neustadt a. d. Aisch 2007, S. 257–265; *Berliner Philharmonisches Orchester 1882–1942*, hg. von Friedrich Herzfeld, Berlin [1942]; Hans Muck: *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, Tutzing 1982; Herbert Haffner: *Die Berliner*

Bilse selbst ließ sich allerdings nicht entmutigen und stellte sich ein neues Orchester zusammen, wozu sich mehr als tausend Bewerber aus aller Welt zur Auswahl fanden,¹⁹ darunter auch Henri Chaussier, der (mindestens) die Saison 1882/83 als Solohornist im Bilse-Orchester wirkte und dabei mehrfach auch solistisch in Erscheinung trat.²⁰ Da sich in Deutschland das Ventilhorn weitgehend durchgesetzt hatte, war er gleichsam gezwungen, sich mit dem System der Ventile (erneut?) auseinanderzusetzen, was ihm nicht geringen Aufwand bescherte:

»Pendant un séjour que je fis en Allemagne, engagé dans l'orchestre de M. Bilse, je fus bien obligé de me servir du Cor à pistons. J'eus alors à faire un apprentissage pénible, et bien des fois je fus gêné par des transpositions qui me paraissaient absurdes, car je devais me conformer à l'usage allemand, qui consiste à jouer toute la musique avec le Ton de fa, même la musique ancienne, l'emploi de la main dans le pavillon étant complètement abandonné dans ce pays. L'idée d'avoir un Cor qui jouât la note réelle m'était bien des fois venue à l'esprit.«²¹

Angesichts der im Orchester alltäglichen Transpositionen, die durch den Bogenwechsel des Naturhorns nachvollziehbar waren, mit den Ventilen allerdings eher für Verwirrung sorgten, lancierte Chaussier deshalb 1886 die Idee der »instruments en Ut«.

Die »instruments en Ut« und das Cor Chaussier Im Verbund mit der Pariser Instrumentenbaufirma Millereau entwickelte Chaussier in Folge ein Instrument, das zum einen seine Begeisterung für das Naturhornspiel aufnahm, gleichzeitig aber auch die Ansprüche der – mittlerweile auf Ventilinstrumente ausgelegten – Praxis erfüllte. Das Cor Chaussier basiert auf der bereits etwas angejahrten Idee des omnitonischen Instruments, das sämtliche oder zumindest einen Großteil der im Orchester benötigten Hornstimmungen in einem Korpus vereint beziehungsweise den raschen Wechsel zwischen den verschiedenen Tonarten ermöglicht.²² Demgegenüber war der Naturhornist zumindest auf einige Pausentakte angewiesen, wenn er den Auf- oder Einsteckbogen wechseln musste. Der Unterschied zum zeitgleich zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstandenen Ventilhorn liegt dabei weniger im System – auch Chaussier setzt hier nun Ventile ein –

Philharmoniker. Eine Biografie, Mainz 2007; Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker, hg. von der Stiftung der Berliner Philharmoniker, Berlin 2007.

19 Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung vom 3. September 1882, Morgenausgabe, S. 5/[6].

20 Zu Chaussiers Zeit in Berlin siehe auch Daniel Allenbach: »Un apprentissage pénible«. Henri Chaussiers Engagement in Benjamin Bilses Kapelle als Voraussetzung für die Entwicklung seines omnitonischen Horns, in: Benjamin Bilse, hg. von Rüdiger Ritter und Jochen Güntzel (in Vorbereitung).

21 Henri Chaussier: Notice explicative sur les nouveaux instruments en Ut, nouvelle édition, Paris 1889 [2., stark überarb. Aufl., in Folge als Notice explicative (1889) zitiert], S. 14.

22 Zur Geschichte und zur Funktionsweise verschiedener Modelle und insbesondere auch zum Cor Chaussier vgl. Claude Maury: Les cors omnitoniques, in: Romantic Brass. Französische Hornpraxis, S. 103–153.

kleinige Inseraten-Kannakme
bei **Rudolf Mosso**
Annoncen-Expedition
für sämtliche Zeitungen
Deutschlands u. d. Auslandes
in Berlin, Neuwaldestr. 48, Breslau, Chemnitz, Köln a. Rh., Dresden, Frankfurt a. M., Hamburg, Leipzig, London, München, Nürnberg, Paris, Prag, Strassburg i. E., Stuttgart, Wien, Zürich

Beiblatt zum Kladderadatsch.

Inserations-Gebühren
für die
4-gelbaltene Monoparall-Zelle
oder deren Raum
1 M = 1/2 Gr.

Nr. 19. Erstes Beiblatt.

Berlin, den 26. April 1885.

XXXVIII. Jahrgang.



ABBILDUNG 6 »Warum man Donnerstags zu Bilde geht«, Karikatur aus dem Kladderadatsch 38/19 (26. April 1885), Erstes Beiblatt

als vielmehr in der dem Instrument zugrundeliegenden Idee. War das Ventilhorn, das auf demselben Konzept von verlängerten Luftsäulen zur Änderung der Tonhöhen basiert, von Anfang an als chromatisches Instrument vorgesehen, denkt sich Chaussier seine Entwicklung weiterhin als von der Obertonreihe ausgehend. Die Ventile sind in erster Linie zum »Umschalten« in die verschiedenen Tonarten gedacht, derweil chromatische Abweichungen von den Naturtönen grundsätzlich mit der Hand im Becher korrigiert werden. Mit seinen aus heutiger (Ventilhorn-)Sicht ungewöhnlichen Ventillängen schafft er es dabei, die gebräuchlichen Hornlängen von B alto bis B basso mit vier Ventilen in ein Horn zu packen. Dasselbe gilt sinngemäß auch für die Trompete, deren Beschreibung er in seiner ersten Veröffentlichung dem Horn voranstellt:

»Avec notre système, les notes sont ramenées à la place qu'elles occupent réellement dans l'échelle musicale. Pour arriver à ce résultat, quatre pistons nous sont nécessaires. Le corps sonore de l'instrument est en Fa, le premier piston, comme dans l'ancien système, baisse l'instrument d'un ton, le second hausse l'instrument d'un demi ton, le troisième hausse l'instrument de deux tons, et le quatrième le baisse d'une quarte. Cette combinaison nous donne tous les tons de rechange depuis sib grave jusqu'à sib aigu.«²³

Speziell ist über dieses Instrument hinaus nun die Tatsache, dass Chaussier es gleichzeitig zum Anlass nimmt, die transponierenden Instrumente insgesamt in Frage zu stellen, da sie das gemeinsame Musizieren kompliziert machen würden. Eines seiner Hauptargumente ist darüber hinaus das Problem der reinen Stimmung, die er in der Obertonreihe verkörpert sieht und die mit den handelsüblichen Instrumenten (geschweige denn mit dem Kompromissinstrument Klavier) nur begrenzt zur Verfügung steht. Insofern sieht er sein omnitonisches System als Lösung dafür, alle Tonarten beziehungsweise deren Intervalle rein anzuspieren – was allerdings Probleme sowohl beim Gebrauch der tieferen Lagen als auch in Bezug auf chromatisches Spielen aufwirft, sind da doch Kompromisse wiederum unvermeidlich. Sowieso stößt man in seiner Argumentation auf diverse Widersprüche, die den Nachvollzug seiner Überlegungen teils empfindlich stören. In Bezug auf das Horn rühmt er etwa die Farben der unterschiedlichen Bogenlängen des Naturhorns, die er als wichtig und bewahrenswert bezeichnet.²⁴ Gleichzeitig kommt er aber zum Schluss, dass es angesichts der (auch mit seinem

23 Henri Chaussier: *Notice explicative pour les nouveaux instruments en Ut*, Paris 1886, S. iv [in Folge als *Notice explicative* (1886) zitiert]. Im Gegensatz zum »Cor omnitonique et chromatique« scheint diese Trompete allerdings noch nicht zu existieren, jedenfalls schreibt er in einem Brief von Dezember 1885 zwar von zwei vorliegenden Instrumenten, schränkt aber ein, das Cornet à pistons sei »non pas omnitonique, mais basé sur le même système«. Henri Chaussier an Camille Saint-Saëns, Brief vom 22. Dezember 1885, aufbewahrt im Musée de Dieppe.

24 »Ainsi, indépendamment de la hauteur différente qu'ont entr'eux les tons du Cor, ils ont un timbre particulier qu'il est important de connaître. [...] Il fallait donc avant tout conserver au Cor son prin-

Instrument) möglichen Chromatik keinen Bedarf mehr dafür gebe: »Mais aujourd'hui que tous les instruments sont chromatiques, il n'y a aucune nécessité de les employer en différents tons.«²⁵

Ziemlich fragwürdig scheint auch die von ihm verfochtene Meinung, dass die Intonation in Bläserensembles einfacher wäre, würden alle Instrumente in C spielen.²⁶ Implizit widerspricht er sich dabei selbst, indem er dafür plädiert, die bisherigen Instrumente beziehungsweise deren Bau beizubehalten: »Notre but n'est pas d'inventer de nouveaux instruments, mais bien de nous servir de ceux existant, en évitant toute transposition.«²⁷ Wenn nun aber die Instrumente (konkret geht es insbesondere um Englischhorn und Saxophone) in den gebräuchlichen Längen gebaut werden, wäre das Argument der angeglichenen Intonation durch identische Grundtöne wiederum obsolet.

Sowieso scheint insbesondere die Frage der Holzblasinstrumente nur mäßig durchdacht. So meint er zu den Klarinetten: »Naturellement les Clarinettes en si b, la et mi b sont supprimées, nous nous servons de la Clarinette en ut. [...] Il y aurait encore un moyen, ce serait d'adopter la Clarinette en si b et de changer l'appellation des notes de son doigté.« In der drei Jahre später erschienenen zweiten Auflage seiner Theorie ist ersterer Ansatz übrigens Geschichte, stattdessen soll die B-Klarinette beibehalten werden: »J'ai dû la conserver. Je la fais entrer dans mon système d'une façon toute simple; je change simplement l'appellation des notes.«²⁸

Um nichts anderes als um ein Umbenennen der zu spielenden Noten handelt es sich letztlich auch bei den Blechblasinstrumenten. Wenn die Grundlänge des Chaussier-Horns weiterhin durch das traditionelle F-Horn markiert ist, das durch die Hinzunahme

principal caractère, c'est-à-dire les différentes sonorités de ses tons, et pouvoir jouer chromatiquement dans toute son étendue, sans être obligé de changer de ton.« Chaussier: *Notice explicative* (1886), S. VI und VIII.

25 Ebd., S. I.

26 »Ce n'est que lorsque les orchestres, harmonies et fanfares auront adopté un système d'instruments permettant de jouer la note réelle que la justesse absolue sera obtenue; car, ce sont les instruments en différents tons qui apportent une perturbation dans la propagation et surtout dans le renforcement des ondes sonores: Tant que l'on emploiera des instruments transpositeurs on jouera faux, parce que ces instruments donnent à une même note des rapports différents qui détruisent toute liaison harmonique.« Henri Chaussier: *Les instruments à embouchure* [Manuskript, 1891], S. 44, Transkription online verfügbar unter www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Projekte/Cor_chaussier/Chaussier_Instruments_a_embouchure.pdf (18. Juni 2018).

27 Chaussier: *Notice explicative* (1886), S. I. Entgegen dieser Aussage sollen allerdings Saxophone in C (in drei Größen) gebaut werden und dadurch die vier gebräuchlichen (Sopran in B, Alt in Es, Tenor in B, Bariton in Es) ersetzen (ebd., S. XIV). Ebenso soll das Englischhorn neu eine Quarte tiefer klingen, müsste also ebenfalls neu gebaut werden (ebd., S. XV).

28 Chaussier: *Notice explicative* (1889), S. 43.

der Ventile dann verlängert oder aber verkürzt wird, ist es zwar fraglos möglich, die damit gespielten Töne mit absoluten Notennamen zu bezeichnen, diese Praxisänderung ist dafür allerdings weder Bedingung noch davon abhängig. Für musikalische Neulinge mag ein solches System daher gewisse Vorteile besitzen, für erfahrenere Musiker dürfte es aber angesichts der oben angesprochenen Gründe für Transpositionen kaum einen Mehrwert haben.

Einen unbestreitbaren Vorteil hat das Horn, von dem zumindest ein Prototyp im aktiven Gebrauch war, fraglos in der Tatsache, dass in einem Instrument ohne Zeitverzug sämtliche auf dem Instrument gebräuchlichen Tonarten (Bogenlängen) verfügbar sind und das Instrument zudem (mit etwas Übung) auch chromatisch gespielt werden kann:

»Non-seulement, avec notre système, on peut exécuter toute la musique de Cor dans le ton indiqué, mais encore, le compositeur qui voudra écrire chromatiquement et sans tenir compte de la différence de timbre de chaque ton, n'aura plus aucune préoccupation et écrira la note réelle qu'il voudra faire entendre.«²⁹

Gleichzeitig wird die von Chaussier zumindest implizit auch als Kompromiss eingestandene Konzeption des Instruments (»Le 1^{er} piston descendant d'un ton faible sur le corps sonore de fa, de manière à être juste sur celui de sol, n'est plus descendant que d'un demi-ton sur celui d'Ut.«³⁰) der beabsichtigten Intonationsreinheit kaum gerecht. Allein die Prämisse eines »ton faible« setzt der ansonsten angestrebten perfekten Intonation des Systems enge Grenzen, was auch Uli Hübner im Praxisversuch des im Rahmen des HKB-Forschungsprojekts entstandenen Nachbaus insbesondere im Hinblick auf die Kombination der Ventile 1 (Vertiefung um einen Ganzton) und 3 (Erhöhung um zwei Ganztöne) moniert: »Ausgerechnet das G-Horn ist nun aber in punkto Intonation beim Cor Chaussier höchst problematisch.«³¹

Jedenfalls aber veröffentlicht Chaussier zu diesem Instrument diverse Schriften, die seine Idee erklären und fraglos auch der Werbung dienen sollen.³² Nicht zuletzt spannt er zudem befreundete Vertreter des Musiklebens ein: So schreibt etwa Camille Saint-Saëns nicht nur sein *Morceau de concert* op. 94 für das neu entwickelte Instrument – und nimmt dabei die Idee der Notation der Solostimme in C auf (Abbildung 7) – sondern setzt sich auch in einem Zeitungsbeitrag für den Kollegen ein:

²⁹ Chaussier: *Notice explicative* (1886), S. VIII.

³⁰ Chaussier: *Les instruments à embouchure*, S. 32.

³¹ Vgl. Ulrich Hübner: Das Cor Chaussier. Ein Praxisbericht, in: *Romantic Brass. Französische Hornpraxis*, S. 363–376, hier S. 367.

³² Neben den zwei Auflagen der *Notice explicative* – 1886 beziehungsweise 1889 – erscheinen diverse Leserbriefe, insbesondere im Zusammenhang mit dem Streit mit seinem Kollegen Henri Garigue, von dem noch die Rede sein wird. Darüber hinaus entstand der bereits erwähnte (und letztlich unveröffentlichte) umfangreiche Leserbrief *Les instruments à embouchure*.

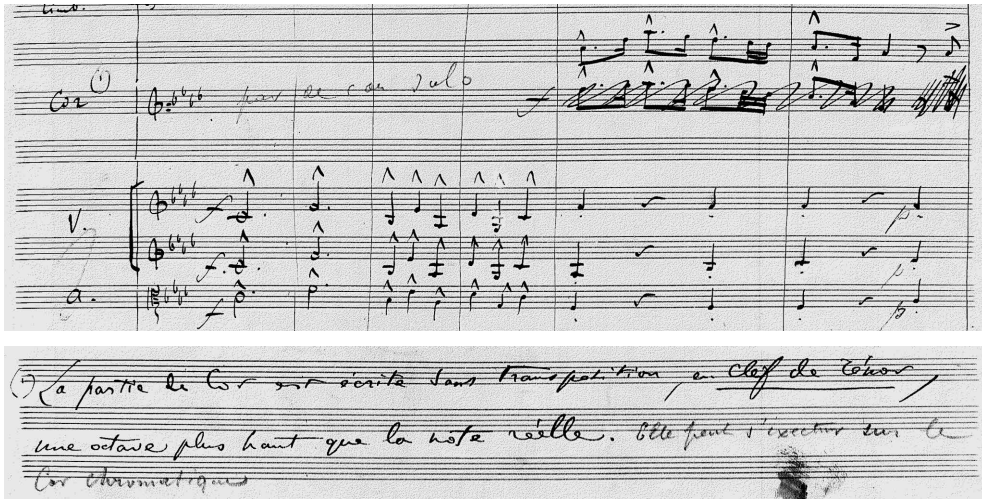


ABBILDUNG 7 Camille Saint-Saëns: Morceau de concert op. 94,
 Beginn. Autograph der Orchesterfassung (Ausschnitt) mit
 Anmerkung (Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. 633)

»M. Henri Chaussier, le corniste dont tout le monde connaît la prodigieuse virtuosité, m'avait entretenu, il y a longtemps, de son projet de réforme des instruments à vent, au point de vue de la possibilité de supprimer le système des instruments transpositeurs. Je l'avais beaucoup encouragé dans cette voie, où il se rencontrait avec mes idées; car de longue date je regarde ce système comme une anomalie barbare, destinée à disparaître avec le temps. C'est pour cela que je me permets d'attirer l'attention du public musical sur la réforme entreprise. [...] Ce système [traditionnel] est défectueux à un double titre. D'abord il fait de mauvais musiciens, habitués à ne pas sortir de quelques tons peu chargés d'accidents. En outre, avec le système transpositeur, l'instrument ne donnant jamais la note réelle, le musicien ne saurait avoir l'intonation dans l'oreille; il est constamment et nécessairement dans le faux. [...] Ces inconvénients, M. Chaussier croit avoir trouvé le moyen de les supprimer, non seulement pour le cor [...] mais pour tous les instruments condamnés au système de la transposition.«³³

In einer zweiten Auflage seiner Druckschrift zum Thema sind zudem zahlreiche Briefe von Musikerpersönlichkeiten – von Komponisten wie Jules Massenet, Vincent d'Indy und Charles Gounod bis hin zum Solohornisten der Opéra comique, Malézieux – abgedruckt, die Chaussier zu seinen Ideen beglückwünschen. So schreibt unter anderem Charles Gounod: »C'est délivrer la lecture et l'écriture musicales d'une complication énorme et inutile.«³⁴ Und Hornist Malézieux meint: »Votre système est remarquable, et tous les cornistes devront le posséder et l'apprécier un jour.«³⁵

33 Camille Saint-Saëns: La suppression des transpositeurs dans les instruments à vent de l'orchestre, in: Le Ménestrel 52 (21. November 1886), S. 408.

34 Chaussier: Notice explicative (1889), S. 1.

35 Ebd., S. VII.

»Partisan du cor simple« – von der Debatte zum »Duell« Dass es überhaupt zu einer solchen Masse an ermutigenden und positiven Zeugnissen kam, zeigt, mit wie viel Einsatz und Vehemenz sich Chaussier für sein Instrument und die »instruments en Ut« umtat – für manche wohl zu viel:

»Combien en ai-je vu de ces témoignages approbatifs que les auteurs donnent avec tant d'amabilité: cela leur coûte si peu! Un seul parmi les juges invoqués par M. Chaussier est compétent, M. Wettge, chef de musique de la garde républicaine; aussi a-t-il répondu par quelques formules de politesse, sans se prononcer. M. Saint-Saëns déclare n'être pas versé dans les questions de ce genre.«³⁶

Wo sich die Gelegenheit bot, brachte er sich auch in Leserbriefen und anderen Formen ins Gespräch, um seine Idee zu profilieren. Amüsant und gleichzeitig bezeichnend für seinen wohl nicht immer ganz einfachen Charakter³⁷ ist beispielsweise, dass er sich dabei auch entschieden gegen die Auffassung stellte, angesichts der Praxisrelevanz müsste am Pariser Conservatoire auch das Ventilhorn wieder zugelassen werden. Auslöser für diese Debatte war die Aufnahmeprüfung von Henri Garigue Junior vom 14. November 1890. Der neunzehnjährige Kandidat (und Sohn des gleichnamigen Hornisten im Orchester der Pariser Opéra) präsentierte sich der Jury in jenem Jahr kurzerhand mit einem Ventilhorn.³⁸ Mit Blick auf das Reglement wurde er daraufhin nicht einmal angehört (vgl. Abbildung 8), was wiederum seinen Vater erzürnte, der wohl letztlich hinter einem polemischen Artikel der Zeitschrift *L'Orphéon* steht, der vom Redaktionssekretär Paul Héraud signiert ist:

»Qui dit conservateur dit réactionnaire rétrograde, siècle dernier; conservatoire a, paraît-il, le même sens. [...] M. Henri Garigue, qui n'est pas le fils de son père pour rien, qui sait ce qu'est un orchestre, comment on s'y comporte et avec quoi on y joue, se présentait devant le jury avec ... un cor à pistons. Aussitôt le jury clame et réclame. Un cor chromatique à pistons au Conservatoire, quelle insensée

36 J[ohannès]. Weber: Critique musicale, in: *Le Temps* vom 7. Oktober 1889, [S.3]; vgl. auch die komplette Abschrift im Anhang dieses Artikels.

37 Auffallend ist, dass Chaussier selten lange an einer Stelle blieb, womöglich war der gute Hornist nicht immer ganz einfach im Umgang. So fragte Garigue im Verlauf der in Folge beschriebenen Debatte einmal süffisant: »Comment se fait-il que son passage parmi cette réunion d'artistes si distingués [Société des concerts du Conservatoire], n'ait été que d'une session?« Henri Garigue: Toujours le cor, in: *L'Orphéon* vom 15. März 1891, S. 2. Chaussiers Antwort darauf: »J'ai quitté la Société parce qu'à cette époque de gros intérêts m'ont forcé d'habiter Dijon, et qu'il m'était impossible de conserver, sans qu'il en résulte une altération pour ma santé, une situation acquise, non par trente ans d'efforts, mais par une carrière d'artiste militant.« Henri Chaussier: Toujours le cor, in: *L'Orphéon* vom 22. März 1891, S. 2.

38 In den Jahren zuvor scheint er es noch mit dem Naturhorn versucht zu haben, allerdings ohne Erfolg: Die Kommentare zu seinem Spiel und seiner Ablehnung lauteten bei seinem ersten Auftritt 1886 als Fünfzehnjähriger »peu avancé, son faible«, in den Folgejahren 1887 »faible«, 1888 »sourd, peu net«; 1889 wiederum scheint er ausgesetzt zu haben. Paris, Archives nationales, Signatur AJ/37/242, S. 184, 319, 401, 523, 638.

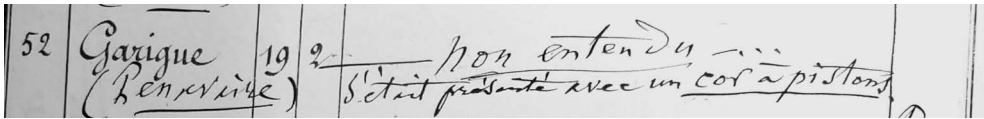


ABBILDUNG 8 Eintrag im Protokoll der Aufnahmeprüfungen des Pariser Conservatoire vom 14. November 1890 (Paris, Archives nationales, Signatur AJ/37/242, S. 638)

révolution! [...] Remarquez bien qu'on n'a même pas entendu le jeune candidat; on l'a refusé purement et simplement». ³⁹

Am 5. Januar 1891 erschien in *L'Orphéon* ein Leserbrief von Chaussier, der neben von der Redaktion nicht abgedruckten angriffigen Passagen⁴⁰ das omnitonische Horn als Lösung anpreist:

»Réunir le cor simple au cor chromatique, voilà le desiderata [sic] des compositeurs et des instrumentistes. Avant tout, ce cor doit être omnitonique, c'est-à-dire qu'il doit pouvoir jouer, sans restriction, dans tous les tons, et cela avec la main dans le pavillon; car ce serait faire perdre au cor toute sa poésie et tout son charme que de supprimer les sons voilés, doux et pénétrants, qui en font un instrument des plus riches et des plus précieux pour la coloration de l'orchestre moderne.«⁴¹

Einen Monat später wiederum meldete sich Henri Garigue Senior ebenfalls in einem Leserbrief zu Wort, in dem er wiederum Chaussier scharf angreift: »Tout le monde sait, et M. Chaussier seul l'ignore, que le cor à pistons figure dans tous les orchestres.«⁴²

Daraufhin versucht Paul Héraud am 15. Februar die Wogen etwas zu glätten, wobei er gleichzeitig die Uraufführung von Camille Saint-Saëns' *Morceau de concert* durch Chaussier bespricht und dabei eine Interpretation beschreibt, die zwar aus Demonstrationsgründen möglich, musikalisch aber zweifelhaft anmutet:

»Ce concerto se divise en trois parties: Dans la première, M. Chaussier a joué du cor simple; à la deuxième, du cor à pistons, et à la troisième de son cor omnitonique. On ne peut pas dire que c'était, en somme, une expérience. M. Chaussier a été éblouissant sur tous les cors; il a jonglé surtout avec le sien, comme seul un artiste de sa valeur peut le faire. J'ai été émerveillé du talent de M. Chaussier et voilà tout.«⁴³

Beschreibt Héraud hier tatsächlich, Chaussier habe auf drei verschiedenen Hörnern gespielt – oder ist die Spielweise auf dem omnitonischen Horn gemeint? Jedenfalls erscheint auch diese Dreiteilung der technischen Herangehensweise an das Stück aus

³⁹ Paul Héraud: Le conservatoire de musique, in: *L'Orphéon* vom 15. Dezember 1890, S. 1 f.

⁴⁰ Als Kommentar zu einer späteren Replik Garigues ist die Rede von »certaines accusations qu'il nous semblait inutile de publier«. N. D. L. R.: Correspondance, in: *L'Orphéon* vom 8. Februar 1891, S. 2.

⁴¹ Henri Chaussier: Correspondance, in: *L'Orphéon* vom 5. Januar 1891, S. 2.

⁴² Henri Garigue: Correspondance, in: *L'Orphéon* vom 8. Februar 1891, S. 2.

⁴³ Paul Héraud: A propos du cor, in: *L'Orphéon* vom 15. Februar 1891, S. 1.

heutiger Sicht eher fragwürdig.⁴⁴ Jedenfalls aber lobt er das nicht-transponierende Instrument: »Il joue la note réelle et l'on n'a pas le continuel ennui de transposer.«⁴⁵

Die Debatte ist dadurch keineswegs beendet, eine Woche später wird ein bereits am 15. Februar erwähnter Brief von Chaussier als Antwort auf Garigues Beitrag abgedruckt, worauf wiederum Garigue am 15. März antwortet und Chaussier am 22. März nochmals reagiert.⁴⁶ Schliesslich findet am 11. April ein ›Duell‹ vor einer Jury statt, über das Paul Héraud in der Ausgabe vom 19. April berichtet und das Chaussier haushoch mit 9 zu 0 Stimmen (bei einer Enthaltung) gewinnt.⁴⁷

Womöglich beflügelt von diesem Erfolg bewirbt sich Chaussier um die Nachfolge seines kurz zuvor verstorbenen Lehrers Mohr als Professor am Conservatoire – und bezeichnet sich in seinem Schreiben an den Direktor des Conservatoire, Ambroise Thomas, als »Partisan du cor simple.«⁴⁸ Diese martialische Selbstbezeichnung bezieht sich allerdings keineswegs grundsätzlich auf den Einsatz von Ventilen, setzt er doch für sein *Système omnitonique* ebenfalls darauf:

»On a beaucoup critiqué le piston qui par son déplacement, coupe, soi-disant, la colonne d'air, mais ce mouvement est si vif, qu'entre les mains d'un artiste, un instrument à pistons doit donner la même sonorité qu'un instrument primitif. De plus, les services rendus par les instruments à pistons sont si grands, qu'il serait puéril de soutenir une semblable critique [...].«⁴⁹

Zentral ist für ihn aber, dass das neu entwickelte Ventil nicht konsequent und damit zuungunsten jener Musik verwendet wird, die es eigentlich nicht benötigt und darunter klanglich und musikalisch leidet. So schreibt er in einem weiteren Brief an Ambroise Thomas (fraglos auch verbunden mit etwas Selbstlob auf Kosten der anderen Bewerber):

»Je dois ajouter que sauf Monsieur Gruyer, 1er Cor des Concerts du Châtelet, je suis le seul à continuer de pratiquer cet instrument. En effet, chaque fois que je suis allé à l'opéra, j'ai vu les cornistes se servir du Cor à pistons [...]. Le 12 Mars dernier, j'ai assisté à un Concert de la Société de musique de Chambre pour instruments à vent, Salle Pleyel. On y exécutait un Quintette de Mozart. La partie de Cor est bien écrite pour Cor simple. Cependant, j'ai vu Monsieur Brémond l'exécuter sur le Cor à pistons.«⁵⁰

44 Vgl. Hübner: Das Cor Chaussier. Ein Praxisbericht, S. 371 f.

45 Héraud: A propos du cor, S. 1.

46 Henri Chaussier: A propos du cor, in: *L'Orphéon* vom 22. März 1891, S. 2, Henri Garigue: Toujours le cor, in: *L'Orphéon* vom 15. März 1891, S. 2, bzw. Henri Chaussier: Toujours le cor, in: *L'Orphéon* vom 22. März 1891, S. 2.

47 Paul Héraud: Le cor chromatique et le cor omnitonique, in: *L'Orphéon* vom 19. April 1891, S. 2 f.; vgl. auch die Abschrift im Anhang dieses Beitrags.

48 Henri Chaussier an Ambroise Thomas, Brief vom 17. April 1891. Paris, Archives nationales, Signatur AJ/37/65, 1b.

49 Chaussier: *Notice explicative* (1886), S. III.

50 Henri Chaussier an Ambroise Thomas, 18. April 1891. Paris, Archives nationales, Signatur AJ/37/65, 1b.

Trotz dieses fast schon denunziatorisch anmutenden Briefs wurde in der Folge Jean-François Brémond zum neuen Hornprofessor am Conservatoire gewählt. In seiner Amtszeit sollte das Ventilhorn, wie oben bereits erwähnt, nach einer längeren Pause letztlich wieder an der Pariser Musikhochschule eingeführt werden.

Das Cor Chaussier als Soloinstrument Von der Uraufführung von Camille Saint-Saëns *Morceau de concert* im Februar 1891 in der Salle Pleyel in Paris war zuvor bereits die Rede – und Chaussier war auch in den Folgejahren noch ab und an als Solist unterwegs, was im Zusammenhang mit der Promotion des Instruments und nicht zuletzt auch aus Schweizer Perspektive nicht ohne Interesse ist. Bereits erwähnt wurden die Kompositionen, die neben Saint-Saëns' Werk in diesem Zusammenhang oft auf dem Programm standen, interessant ist dabei, dass Chaussier sich weiterhin mit dem Naturhorn und seinem eigenen Instrument hören lässt. So berichtet das *Badeblatt Baden-Baden* nach drei Konzerten am 19., 21. und 23. August 1895 ausführlich über die Unterschiede der beiden Instrumententypen (wobei das omnitonische System nur als Ventilhorn zur Sprache kommt beziehungsweise trotz Nennung von Saint-Saëns' *Morceau de concert* überhaupt nicht erwähnt wird, dass Chaussier auch mit Ventilen gespielt hätte) – rühmt dann Chaussier allerdings wiederum einfach als Musiker: »Herr Chaussier hat einen außerordentlich weichen, milden Ton und ein wunderbares Piano. Er erzielt damit große Wirkung; auch ist seine ganze Phrasierung musikalisch vornehm, der Ton edel.«⁵¹

Von Baden-Baden wiederum reiste Henri Chaussier nach Zürich weiter – und trat dort am 24., 25. und 26. August als Solist unter Kapellmeister Lothar Kempfer im Rahmen der Gartenkonzerte des Tonhalle-Orchesters Zürich auf. Zu welchen Konditionen Chaussier den Abstecher nach Zürich unternahm, ist leider nicht überliefert, da die Sommerkonzerte nicht über die offizielle Rechnung liefen. Solisten erhielten – allerdings zu den regulären Symphoniekonzerten in der im Herbst jenes Jahres neu eröffneten Tonhalle – gemäß den Kassenbüchern des Tonhalleorchesters Gagen zwischen 300,- (Robert Freund,⁵² Januar 1896) und 620,- (»Frl. Erica Wedekind«,⁵³ Dezember 1895); vergleichbar wäre womöglich der im November jenes Jahres auftretende »Clarinet-Virtuos« Richard Mühlfeld, der mit 494,- ausbezahlt wurde.⁵⁴ Untergebracht wurde

51 *Badeblatt Baden-Baden* vom 24. August 1895, S. III4f., hier S. III5. Notabene war Chaussier nicht zum ersten Mal in Baden-Baden zu Gast: »Herr Chaussier ist jetzt bereits zum dritten Male hier, ein Beweis, wie sehr er hier willkommen ist.« Ebd., S. III4.

52 Ungarischer Pianist (1852–1936) mit langjährigem Wohnsitz in Zürich.

53 Koloratursopranistin (1868–1944), Schwester von Frank Wedekind.

54 Tonhalle Gesellschaft Zürich, Archiv 5.6.2 Hauptbuch 1894–1897 (Stadtarchiv Zürich VII.151.).

Heute Montag, den 19. August 1895, Abends 8 Uhr
im Kiosk vor dem Conversationshause
Solisten-Concert des Städt. Curorchesters
unter Direktion von Herrn Kapellmeister Paul Hein
unter Mitwirkung des
Waldhorn - Virtuosen Herrn **H. Chaussier** aus Paris.

PROGRAMM.

1. „O schöner Reiterstand“, Marsch R. Dellinger.
2. Beethoven-Ouverture E. Lassen.
3. „Frühlingstimmen“, Walzer Joh. Strauss.
4. Morceau de Concert C. Saint-Saëns.
Vorgetragen von Herrn Chaussier.
5. Traum-Pantomime aus der Oper „Hänsel und
Gretel“ E. Humperdinck.
6. Pilgerchor und Lied an den Abendstern aus
„Tannhäuser“ R. Wagner.
7. a) „Lob der Thränen“ Fr. Schubert.
b) Fantaisie-chasse H. Chaussier.
Vorgetragen von Herrn Chaussier.
8. Ouverture zu „Die lustigen Weiber“ O. Nicolai.
9. Fantasie über Motive der Oper „Carmen“ G. Bizet.
10. „Unter Donner und Blitz“, Schnell-Polka Joh. Strauss.

ABBILDUNG 9 Annonce
des ersten von drei Konzer-
ten mit dem Städtischen
Curorchester Baden-Baden
im Badeblatt Baden-Baden
vom Montag, 19. August
1895, S. [1 bzw. 1049]

Tonhalle-Garten.
Samstag den 24. August, abends 8 Uhr:
KONZERT
des -25695-
Tonhalle-Orchesters
Direktion: Herr Kapellmeister Lothar Kempfer,
unter Mitwirkung des Waldhornvirtuosen
Mr. **Henry Chaussier** aus Paris.

PROGRAMM.

1. Marsch aus der 1. Suite von Frz. Lachner.
2. Ouverture zu „Jessonda“ von L. Spohr.
3. Blütenkranz Johann Strauss'scher Walzer, arrang. v. Eduard Strauss.
4. **Morceau de concert pour cor v. Saint Saëns, vorgetr.
von Mr. Chaussier.**
5. Balletmusik aus „Le Cid“ von Massenet.
6. „Es blinkt der Thau“ von Rubinstein.
7. Fantasie aus „Hänsel & Gretel“ von Humperdinck.
8. a) „**Lob der Thränen**“ von Schubert,
b) **Fantaisie chasse von H. Chaussier,
vorgetragen von Mr. Chaussier.**
9. Ouverture zu „Tell“ von Rossini.
10. „Spanisches Ständchen“ von Kempfer.
11. Redowa aus „Der Prophet“ von Meyerbeer.

Entrée 1 Fr. Abonnements zu 10 Coupons à 5 Fr.

Für Studirende à 3 Fr. Programme 10 Cts.

ABBILDUNG 10 Annonce
des ersten von drei Konzerten
mit dem Tonhalle-Orchester
Zürich im Tagblatt der Stadt
Zürich vom 24. August 1895, S. 7

Chaussier derweil gemäß der Fremdenliste im traditionsreichen Hotel Storchen gegenüber dem Zürcher Rathaus.⁵⁵

Auch in der Schweiz zeigte sich die Kritik begeistert:

»Der berühmte Hornist Henry Chaussier aus Paris hat am letzten Samstag bei seinem ersten Auftreten im Unterhaltungskonzert in der Tonhalle den Ruf, der ihm als ein Virtuose auf dem Waldhorn voranging, völlig bestätigt. [...] die Weichheit und Wärme seines Tones geben ihm [dem Naturhorn] vor dem Ventilhorn den Vorzug. Hr. Chaussier überwindet die größten Schwierigkeiten in der Tonbildung mit Leichtigkeit, nichts erscheint ihm zu schwer [...].«⁵⁶

Keine Erwähnung findet das omnitonische System, das Chaussier mit seinen Konzerten nicht zuletzt verbreiten wollte – nachdem Saint-Saëns' Werk jedoch an einem (Zürich) beziehungsweise zwei (Baden-Baden) von drei Konzertabenden auf dem Programm steht, ist jedenfalls davon auszugehen, dass Chaussier sein Instrument dazu nutzte.

Anders als in Paris ist nicht die Rede davon, dass Chaussier sich wortreich über die Vorteile seines Systems geäußert hätte, wie dies zu einem Konzert im Vorjahr in Paris überliefert ist. Dort berichtet ein Kritiker: »Dans une conférence très intéressante, mais un peu aride pour le public de l'endroit, M. Chaussier nous a exposé son système d'unification tonale appliquée aux instruments et il a exécuté ensuite sur son cor omnitonique et chromatique une fantaisie de M. Saint-Saëns qui lui a permis de faire briller une virtuosité ... de flûtiste.«⁵⁷

Der Praxisversuch Neben seinen eigenen Auftritten mit dem Instrument setzte Chaussier darauf, die Nützlichkeit seines Konzepts auch in der Blasmusikbranche zu beweisen, wobei angesichts von nur einem bekannten Instrument, das Chaussiers System verwendet und das im Musikinstrumentenmuseum in Brüssel aufbewahrt wird, unklar ist, ob er dafür tatsächlich eigens neue Instrumente bauen liess oder ob er sich einfach gewöhnlicher Ventil-Instrumente bediente und den Mitwirkenden nur die klingende Spielweise vermittelte:

»Mon système n'aurait qu'une valeur hypothétique s'il n'avait pas été mis à l'épreuve. J'ai fondé à Dijon, il y a dix-huit mois, une fanfare dont les membres se servent de mes instruments omnitoniques. La plupart sont des jeunes gens qui, au début, ignoraient les rudiments du solfège. J'ai dû les instruire à la fois au point de vue théorique et au point de vue technique. Les résultats que j'ai obtenus ont égalé mon attente; je ne pouvais pas espérer que des élèves formés en si peu de temps eussent l'aplomb de musiciens consommés.«⁵⁸

55 Zürcher Theater-, Konzert- und Fremdenblatt vom 26. August 1895.

56 Neue Zürcher Zeitung NZZ vom 26. August 1895, erstes Abendblatt.

57 B. L.: Revue des grands concerts. Concerts d'Harcourt, in: *Le Ménestrel* vom 25. März 1894, S. 93.

58 Chaussier: *Notice explicative* (1889), Préface [ohne Seitenangabe].

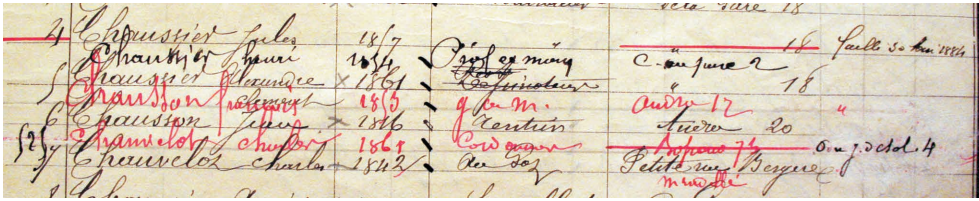


ABBILDUNG 11 Nachträglich ergänzter Eintrag in den Wählerlisten des Jahres 1884 der Stadt Dijon (Archives municipales de Dijon)

Bereits 1884 war Henri Chaussier in seine Geburtsstadt Dijon zurückgekehrt, so ist er jedenfalls (als Nachtrag) in den Wahllisten jenes Jahres erstmals wieder als »Professeur en musique« aufgeführt (Abbildung 11).⁵⁹

Wohl im Oktober oder November 1887 dann gründet er gemäß obigem Zitat eine Fanfare, die sein System der nicht-transponierenden Instrumente in die Praxis umsetzen sollte. Unklar ist, wie viele der Mitglieder bereits Kenntnisse im Instrumentalspiel mitbringen und wie viele sich neu auf Chaussiers Konzept der »instruments en Ut« einlassen – die Früchte der gemeinsamen Probenarbeit zeigen sich jedenfalls rasch: »[la fanfare] a obtenu au concours de Montbard (Côte-d'Or), le 16 septembre 1888, et à l'unanimité, deux premiers prix: celui de lecture à vue et celui d'exécution.«⁶⁰

In der Folge wird die Fanfare auch zur Begleitung offizieller Anlässe herangezogen, so am 10. Oktober desselben Jahres anlässlich eines Festbanketts in Dijon zu Ehren des ehemaligen Abgeordneten der Region Côte d'Or und damaligen französischen Präsidenten Marie François Sadi Carnot.⁶¹ »Pendant le repas, l'excellente fanfare en ut, de la société de gymnastique la Dijonnaise, sous la direction de son habile directeur, M. Chaussier, a exécuté les morceaux les plus brillants de son répertoire.«⁶²

In den Archivalien der Société de gymnastique la Dijonnaise in den Archives municipales von Dijon finden sich allerdings keine Informationen zur angeblich zu diesem Verein gehörenden Fanfare – dafür sind in den Archives départementales de la Côte d'Or aus den Folgejahren Gründungsunterlagen überliefert.⁶³ Anscheinend wurde nach ersten Schritten (womöglich innerhalb des gleichnamigen Turnvereins) 1889 eine offizielle Vereinsgründung unternommen, indem die Statuten den offiziellen Stellen zur Prüfung vorgelegt wurden: »Une Société de musique en voie de formation à Dijon, sollicite l'autorisation de se constituer légalement sous la dénomination de »La Dijonnaise –

⁵⁹ Archives municipales de Dijon.

⁶⁰ Chaussier: Notice explicative (1889), Préface (ohne Seitenangabe).

⁶¹ Französischer Politiker (1837–1894), ab 1887 bis zu seinem (durch ein Attentat verursachten) Tod französischer Staatspräsident.

⁶² Eugène Bertol-Graivil: Les 28 jours du Président de la République, Paris 1889, S. 306.

⁶³ Archives départementales de la Côte d'Or, Signatur 27 TB 5.

Fanfare en ut.«⁶⁴ Als Vereinszweck wurden im ersten Artikel der Statuten folgende Ziele festgelegt:

- »1° De favoriser l'étude de la musique par l'emploi des nouveaux instruments en Ut système Chaussier.
- 2° De concourir gratuitement aux fêtes publiques, de charité et de bienfaisance chaque fois qu'elle sera sollicitée.
- 3° D'entretenir parmi ses membres un esprit de concorde et de fraternité.«⁶⁵

Neben dieser Zweckbindung und den vereinsüblichen Abläufen ist in den Statuten unter anderem auch die Uniform detailliert festgehalten, zudem gibt eine Mitgliederliste Einblick in die Altersstruktur des Vereins und die Berufsfelder, aus denen seine Mitglieder kommen. So ist die Mehrheit der Mitglieder – wie auch von Chaussier angegeben – zwischen 15 und 20 Jahre alt, obwohl Mitglieder unter 21 Jahren gemäß Statuten die Einwilligung ihrer Eltern benötigen. Beruflich finden sich Büroangestellte ebenso wie Gärtner, Metzger oder Krämer (Abbildung 12).

Auf gewisse Resonanz stieß das Ensemble mit gleich drei ersten Preisen beim Grand Concours Musical International de Paris im Sommer 1889. Dabei scheint die Dijonnaise am Sonntag, 7. Juli für den Concours de Lecture à vue und den Concours public d'Exécution in einer eigenen Kategorie (Division spéciale) angetreten zu sein, gleichzeitig setzte sie sich aber am Montag, 8. Juli im Concours international d'honneur in der 2^e Divison durch.⁶⁶

Auf reges Presseecho bereits im Vorfeld stieß auch ein zusätzliches (wohl von Chaussier selbst als Werbemaßnahme organisiertes) Konzert am 9. Juli in den Salles de fêtes du Trocadéro:

»Le grand attrait de ce concert consistait dans l'audition de la Fanfare en Ut, qui se faisait entendre pour que le public et les artistes conviés puissent juger de l'importance de la réforme entreprise par M. Chaussier, inventeur des nouveaux instruments en Ut et directeur de cette Société.
 Nous devons avouer que pour notre part notre jugement était formé.
 En effet, aux concours de la veille, la Fanfare en Ut avait obtenu un premier prix de lecture à vue, un premier prix d'exécution et, au concours d'honneur, également un premier prix.
 Dans ces différents concours nous avons été à même de juger toute la valeur du nouveau système.
 Au concours d'honneur surtout, où cette Société luttait contre sept concurrents, nous avons pu nous rendre compte que, comme l'affirme M. Chaussier, tous les timbres sont bien conservés dans son système. Les altos qui nous paraissaient impossibles à mettre en ut, nous ont donné absolument la même sonorité que ceux des autres Sociétés.
 Au concert du Trocadéro, nous avons retrouvé la belle exécution de cette Société et nous avons eu, de plus, le plaisir d'entendre des morceaux de genres différents, qui nous ont permis de compléter notre jugement d'une façon absolue. [...] Après cette audition, il ne nous reste qu'à formuler un vœu, c'est

64 Brief an den Ministre de l'Intérieur vom 24. September 1889, ebd.

65 Statuts de la Dijonnaise – Fanfare en Ut, Artikel 1, ebd.

66 Vgl. die Preisträgerlisten vom 7. sowie 8. Juli 1891 in L'Orphéon, Sondernummer, Juli 1889.

Membres composant la société la Dijonnaise
Fanfare en Ut.

Noms	Âges	Professions	Domiciles
Henri Chauviret Prél. Dirct	36	Ingénieur de Musique	Rue Majenta 2 ^e
Hamelin François Vicaire. Sous-Direct	29	Employé de commerce	Rue Tanneur 8 ^e
Constant Coindet Présoire	27	Comptable	Rue Parmentier 27 ^e
Alfred Perrey Secrétaire	48	"	Rue Parmentier 6
Gules Roche Bibliothécaire	38	Relieur	Rue Tanneur 52
Paul Pechinet Memb. du comité	17	Comptable	Rue de St Et 4
Auguste Roy D ⁿ	31	Artiste	Route d'auxonne
Emile Petris D ⁿ	19	Garinier	Rue Harcourt 45
Paul Carlier Membres actif	19	Comptable	Rue Parmentier
Louis Bertot "	18	Comptable	Rue Saffroy 2
Glaude Labet "	29	Concession	Rue de l'Éclaircie Cell 15
Pierre Forer "	18	Commerçant	Rue Tanneur 3
Henri Michollet "	15	Imp ^r de l'imme	Rue Dauphine 10
Louis Kopp. "	16	Photographe	Rue des Moulins 19
Auguste Hebray "	15	Empl ^e de bureau	Rue de la Sablière
François Hebray "	14	"	"
Etienne Schiéro "	23	Serrurier	Rue du Bourg 22
Glaude Schiéro "	19	Artiste	"
François Schiéro "	17	Fumiste	"
Henri Laffont "	20	Boucher	Rompant de la porte Neuve 27
Henri Abitzer "	17	Envier	Rue des ordons 24
Emile Biquard "	18	Commerçant	Rue Berlioz 40
Paul Pivard "	19	Relieur	Rue Tanneur 75.
Auguste Persigot "	18	"	Rue du Drapeau
Gaston Maler "	14	Boisneur	Rue St Pierre
J. B. Desoto "	57	Manouvrier	Rue de Moulhouse 3
Victor Hindersbilly "	28	"	Route d'auxonne
Alain Vignard "	36	Ébeniste	Rue Dauphine 10
Henri Billerey "	18	Comptable	Rue Febvre 16
Emile Floret "	39	Serrurier	Rue Berlioz 40
Louis Lalonde "	39	Peintre	Rue d'auxonne 58
Eugène Bardin "	33	Artiste	Rue du Cat Fauconnet
Louis Maître "	27	"	Rue du Gros des tanneries 6

Le Secrétaire
J. B. Desoto

Dijon le 7 Octobre 1889
Le Président-Directeur
H. Chauviret

ABBILDUNG 12 Mitgliederliste der 1889 offiziell gegründeten Fanfare La Dijonnaise

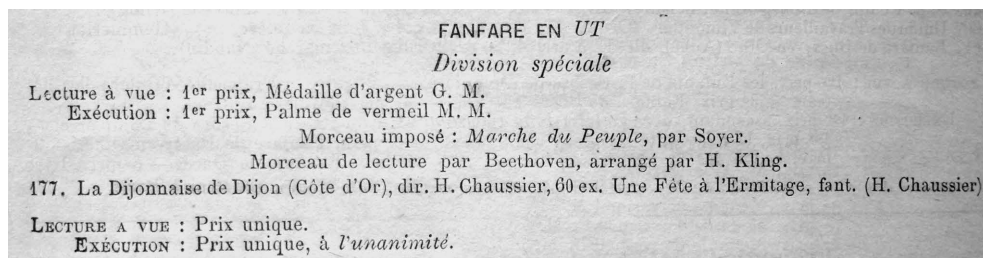


ABBILDUNG 13 Ausschnitt aus den Preisträgerlisten
des Musikwettbewerbs Paris 1889 in L'Orphéon

que ce système[sic] soit adopté au plus tôt par nos Sociétés musicales; il y a là une réforme tellement logique qu'elle s'impose, car le système actuel est totalement dépourvu de sens.

Pourquoi des instruments en différents tons?

Ce moyen était bon lorsque l'on ne pouvait obtenir des demi-tons qu'avec l'emploi des changements de tons et que sur la flûte, le hautbois et la clarinette, on ne pouvait également obtenir des demi-tons qu'en bouchant à moitié les trous de ces instruments.

Aujourd'hui que tous sont chromatiques, la réforme est nécessaire.

Ajoutons que les instruments de M. Chaussier ne sont pas construits dans la tonalité d'ut.

Cette appellation d'instruments en ut est impropre; ils ne sont pas plus en ut que ne le sont le piano ou le violon.

Comme ceux-ci, ils jouent la note réelle sans transposition.⁶⁷

Längerfristig scheinen sich aber weder Chaussiers System noch die Fanfare La Dijonnaise durchgesetzt zu haben – was in letzterem Fall auch daran liegen könnte, dass Chaussier nur wenige Jahre später (wohl 1892) wieder aus Dijon weg und zurück in die Hauptstadt zieht.⁶⁸ Zwar besteht die Fanfare unter neuer Leitung (eines Herrn Goguelat) fort, wie ein Eintrag im *Annuaire des artistes et de l'enseignement musical* 1893 verrät:

»La Dijonnaise (fanfare en ut), fondée en 1887, par M. Chaussier (H.). Composée exclusivement des nouveaux instruments en ut système Chaussier, B. S. G. D. G. Ce système a pour but de ramener tous les instruments à une tonalité unique. Comme le quatuor à cordes, ces instruments jouent la note réelle. 1^{er} prix de lecture a vue, 1^{er} prix d'exécution, 1^{er} prix d'honneur, 2^e division, Paris, 7 et 8 juillet 1889.⁶⁹

Inwiefern der neue Verantwortliche und seine Mitglieder das Ziel der Verbreitung des système Chaussier allerdings weiterführten, kann nicht mehr eruiert werden. Sowieso muss angesichts der Quellenlage offenbleiben, weshalb heute nur noch ein einziges Instrument mit Chaussiers System bekannt ist. Angesichts der postulierten Verwendung in der Fanfare en Ut müssten zahlreiche weitere Exemplare existiert haben, von denen bislang keine Spur auszumachen war. Möglich ist aber natürlich – wie bereits gesagt –,

⁶⁷ Jacques Redan: Concert de la fanfare en ut au Trocadéro, in: L'Orphéon vom 15. August 1889, S. 1.

⁶⁸ *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*, Paris 1893, S. 253.

⁶⁹ Ebd., S. 403.

dass Chaussier seine Musikanfänger angesichts ansonsten beträchtlicher Kosten⁷⁰ auf älteren, regulären Instrumenten ausbildete und sich im Vergleich zum althergebrachten Spiel einzig die Benennung der Töne änderte. Dies wiederum würde zwar neue Noten (in C entgegen der normalen Blasmusiktransposition in B) bedingen, solche waren aber rasch von Hand anzufertigen und könnten in der Zwischenzeit entsorgt worden sein. Darüber hinaus ist auch zu weiteren Neukompositionen und Arrangements explizit für Chaussiers Instrument oder sein Ensemble nichts bekannt – und obwohl das (unabhängig davon entstandene) moderne Doppelhorn letztlich ähnliche instrumentenbauliche Mittel (Quartventil) einsetzt, blieb auch die technische Entwicklung Chaussiers ohne grösseren Nachhall.

Festzuhalten ist zum Abschluss, dass dem zeitweise durchaus unbequemen und streitbaren Henri Chaussier auf dem Feldzug für sein Konzept auch diverse Steine in den Weg gelegt wurden. So wurde er beispielsweise an der Exposition universelle 1889 wohl einzig unter einem Vorwand nicht mit einer Auszeichnung bedacht:

»M. Chaussier n'ayant pas obtenu de récompense, on pourrait en conclure que son système d'unification est bon à classer au rang des utopies et que les instruments omnitoniques n'offrent pas les qualités désirables.

Que l'on se détrompe, M. Chaussier a été simplement éliminé du concours parce qu'il n'est pas facteur. Il ne l'est pas, c'est vrai, mais alors nous demandons comment il se fait que le Comité d'admission lui a concédé un emplacement parmi les facteurs? Curieux à l'excès, nous voudrions aussi savoir pourquoi le jury a entendu ses instruments, ne s'avisant que tardivement qu'il ne remplissait pas les conditions réglementaires, alors qu'il était si simple de le déclarer avant l'audition et de ne pas la lui accorder?«⁷¹

Und ob man Chaussiers »Erfindung« nun preiswürdig findet oder sie aus heutiger Sicht als eine Randnotiz der Geschichte abtut – sie bildet jedenfalls eine weitere Facette der ebenso ambitionierten wie einfallsreichen französischen Instrumentenbaugeschichte im Verlauf des 19. Jahrhunderts, zu der die großen Namen und Firmen wie Raoux, Millereau und Sax ebenso zählen wie die zahlreichen weiteren, oft vergessenen Figuren des damaligen Musiklebens.

70 Im Zusammenhang mit der Verbreitung von Innovationen in Amateurensembles des 19. Jahrhunderts nennt Rauline neben der Tradition insbesondere die Kosten als wichtiges Argument gegen neue Instrumente, vgl. Jean-Yves Rauline: 19th-Century Amateur Music Societies in France and the Changes of Instrument Construction. Their Evolution Caught between Passivity and Progress, in: *The Galpin Society Journal* 57 (Mai 2004), S. 236–245, insb. S. 238 f.

71 Constant Pierre: Les instruments H. Chaussier, in: ders: *La facture instrumentale à l'exposition universelle de 1889. Notes d'un musicien sur les instruments à soufflé humain nouveaux & perfectionnés*, Paris 1890, S. 193–212, hier S. 211

Anhang

Johannès Weber: Critique musicale, in: *Le Temps* vom 7. Oktober 1889, [S. 3]

Les compositeurs d'opéras, généralement peu familiarisés avec la musique militaire, ont fait un certain bruit à propos d'un concert donné au Trocadéro par la Dijonnaise, « fanfare en ut ». L'auteur de cette prétendue invention a publié une brochure dans laquelle il y a des lettres de musiciens connus. Combien en ai-je vu de ces témoignages approbatifs que les auteurs donnent avec tant d'amabilité : cela leur coûte si peu ! Un seul parmi les juges invoqués par M. Chaussier est compétent, M. Wettge, chef de musique de la garde républicaine ; aussi a-t-il répondu par quelques formules de politesse, sans se prononcer. M. Saint-Saëns déclare n'être pas versé dans les questions de ce genre.

La base de l'orchestre de symphonie et de théâtre, ce sont les instruments à archet ; celle de l'orchestre d'harmonie, civil ou militaire, ce sont les saxhorns. Or on sait que les instruments à pistons sont indispensables dans la musique militaire et y tiennent un rôle capital : je parle surtout de l'organisation réglementaire en France. Ces instruments, cornets, saxhorns, trompettes, trombones, sont d'ordinaire en si bémol ou en mi bémol ; ils peuvent embrasser presque toute l'échelle des sons musicaux. Les clarinettes aussi sont en mi bémol et en si bémol, ainsi que les saxophones, c'est-à-dire que l'ut écrit répond, comme effet réel, à un si bémol ou à un mi bémol, selon le cas. Dans tous les orchestres, il est d'usage d'écrire, dans la partition, les diverses parties telles que le copiste doit les extraire ; on ne peut se fier à lui pour les transpositions. Quiconque n'est pas familiarisé avec ce genre de partition peut y voir, comme M. Gounod, « une complication énorme », mais non « inutile », puisqu'elle a sa raison d'être. Les instruments à pistons, offrent d'ailleurs aux musiques militaires un avantage précieux, surtout en France, où un chef de musique ne peut espérer avoir sous la main beaucoup de soldats ayant déjà quelques notions musicales. Les instruments à pistons ayant habituellement le même doigté et le même système de notation, on peut facilement et selon les besoins faire changer d'instrument à un musicien, qui n'a qu'à se familiariser avec la nouvelle embouchure.

Cet état de choses n'a pas l'agrément de M. le corniste Chaussier, et les raisons qu'il donne ne sont pas bien graves. Selon lui, c'est un désavantage « de ne pas jouer la note réelle ». Mais si, l'instrumentiste joue toujours la note réelle, de quelque façon qu'elle soit notée. Qu'importe à un clarinetriste que, selon l'instrument dont il se sert l'ut, écrit ait pour effet réel un ut, un si bémol, un la, un mi bémol ou un fa, pourvu qu'il sache se servir de son instrument ? Il en est de même des instruments à pistons. Puis, dit M. Chaussier, « on forme ainsi de mauvais musiciens, qui s'habituent à ne jouer que dans certains tons ». Cela, c'est l'affaire du compositeur, qui choisit les tons les plus avantageux, selon la construction plus ou moins parfaite ou imparfaite des instruments à vent. Depuis le temps de Mozart, il y a eu de grands progrès sous ce rapport, mais tout ne saurait être au

mieux ; les instruments de M. Chaussier lui-même ne sauraient se prêter également bien au ton de sol bémol et à celui d'ut, d'autant plus que ce sont des instruments du système ordinaire, avec tous les vices attachés aux pistons à combinaison. Il n'en serait pas ainsi si M. Chaussier employait le système à tubes indépendants, qui est du domaine public mais les instruments de M. Sax ne sont pas trop connus de M. Chaussier, et la preuve c'est que, selon lui, le saxhorn ténor s'appelle aussi saxotromba. Or les saxotrombas forment une famille entière, comme les saxhorns. Lorsqu'on établit la nouvelle organisation de la musique militaire, on mit la saxotromba ténor en mi bémol à la place du saxhorn du même ton, parce qu'on savait que les chefs de musique remplaceraient par cet instrument les anciennes parties de cor ; mais un chef qui sait bien écrire peut parfaitement se servir du saxhorn ténor ; M. Paulus, entre autres, le faisait.

M. Chaussier pose quelques principes généraux comme les deux suivants : « Un tube n'ayant pas de pavillon ne produit pas de son musical. » Mais les flûtes n'ont pas de pavillon, la flûte traversière pas plus que la flûte à bec (flageolet) et le nay. Les parois des tuyaux d'orgue aussi sont droites ; et le pavillon est très loin d'avoir l'importance capitale que lui attribue M. Chaussier. « En employant séparément un tube conique et un tube cylindrique, aucun son musical ne se produit. » M. Chaussier en a-t-il fait l'essai ? Le tube du clairon (bugle ou saxhorn simple) est conique ; le mélange de tubes coniques et cylindriques est une conséquence de l'emploi des pistons ; les tubes additionnels sont forcément cylindriques. Le tube du saxophone est un cône parabolique ; d'autres instruments encore sont coniques.

M. Chaussier veut donc qu'on écrive toutes les parties dans le ton réel. Faut-il alors supprimer la petite flûte en ré bémol ou en changer la notation, ce qui ne serait pas commode pour les flûtistes ? Et les clarinettes en si bémol et en la auront-elles le même sort ? Et le cor anglais ? Cet instrument est simplement l'alto du hautbois : il a le même doigté et s'écrit de la même façon ; l'effet réel est d'une quinte plus bas. Pour faire plaisir à M. Chaussier, le compositeur notera désormais sa partie selon l'effet réel, et l'instrumentiste la transposera d'une quinte plus haut pour en trouver le doigté.

J'ai dit que M. Chaussier est corniste ; aussi a-t-il gardé une prédilection marquée pour les sons bouchés du cor simple ; les pistons lui semblent « prosaïques ». Mais, au contraire, sur le cor à pistons, on peut fort bien produire les sons bouchés ; on y peut même jouer à volonté des passages entiers en sons ouverts ou plus ou moins bouchés. Pour expliquer son système, M. Chaussier choisit le cor, qu'il est bien obligé de munir de trois pistons ; il conserve le ton de fa, parce que c'est le plus avantageux à cause des proportions du tube ; seulement il en change la notation, pour rester fidèle à l'effet réel. Pour obtenir des sons plus graves, M. Chaussier baisse l'instrument d'une quarte au moyen d'un quatrième piston, ce qui allonge d'un tiers le tube principal ; mais il faudrait allonger aussi d'un tiers les tubes additionnels des trois premiers pistons, sans quoi

l'instrument, déjà peu juste par lui-même, devient archi-faux. M. Chaussier, d'ailleurs, est obligé d'employer la main dans le pavillon ; il n'y a là qu'un système vicieux et bâtarde. L'instrument parfait pour M. Chaussier, c'est le trombone à coulisse, ce qui prouve qu'il n'en connaît pas les défauts.

Sans m'occuper plus longtemps de ce sujet, je vais proposer un moyen de tout concilier. M. Chaussier veut indiquer l'effet réel : qu'il indique dans quelle clef il faut lire chaque partie ; l'expédient n'est pas nouveau, on le trouve dans des partitions anciennes. Au moyen d'un petit signe, qui ne sera pas nouveau non plus, on pourra même marquer à quelle octave se rapporte exactement l'effet réel. Je sais bien qu'on n'en fera rien parce qu'un homme qui veut lire une partition d'orchestre doit savoir comment s'y prendre : c'est aussi mon avis.

Paul Héraud: Le cor chromatique et le cor omnitonique,
in: L'Orphéon vom 19. April 1891, [S. 2 f.]⁷²

Le cor chromatique et le cor omnitonique

Nos lecteurs connaissent le débat ; je ne reviendrai donc pas sur la précédente polémique, si curieuse et si instructive, à laquelle, je le sais, tous se sont intéressés.

La question se posait de façon très intéressante : M. Garigue, l'éminent artiste de l'Opéra, partisan du cor chromatique en fa, et M. Chaussier, partisan naturellement du cor omnitonique dont il est l'inventeur, se rencontraient, en un duel courtois, dans nos bureaux, le samedi 11 courant.

Voici le compte rendu très exact, très fidèle, de cette séance, dont le résultat a été fort important :⁷³

Le jury, convoqué par M. Garigue, se composait de MM. Joncières, Paladilhe, Th. Dubois, Canoby, V. d'Indy, P. Vidal, T. Chausson,⁷⁴ C. Benoit, Ch. Bordes, compositeurs de musique ; Constant Pierre, commis-principal du Conservatoire, auteur de plusieurs ouvrages sur les instruments de musique.

⁷² Interessanterweise ist Chaussiers Manuskript *Les instruments à embouchure* in der Bibliothèque nationale in Paris eine (gedruckte) Version dieses Textes beigelegt, die insbesondere im Layout und im Titel (»Expériences comparatives du cor à pistons en fa et du cor omnitonique Chaussier«) von der in Folge zitierten Version aus *L'Orphéon* abweicht. Da die Einleitungssätze fehlen und gleichzeitig sämtliche Jurymitglieder anstelle des Autors am Ende des Artikels aufgeführt sind, kann es wohl als das eigentliche Protokoll dieser Sitzung gelten.

⁷³ Ab hier nun sind erwähntes Protokoll und der Zeitungsartikel bis auf einige Druckfehler und einen im Artikel ergänzten Satzsatz identisch.

⁷⁴ Protokoll: »E. Chausson«.

Étaient également présents : MM. Deplaix, directeur de l'Orphéon ; André Manouë, directeur de l'Art Libre, Gruyer, cor solo de l'Association artistique du Châtelet.

MM. Guiraud, E. Pessard, H. Maréchal, Broustet, compositeurs ; E. Réty, chef du secrétariat du Conservatoire ; Wettge, chef de musique de la Garde républicaine, M. Albert Soubies, du Soir, empêchés, se sont fait excuser.

MM. Garigue et Chaussier ayant demandé lecture de la polémique engagée entre eux dans l'Orphéon, pour établir exactement le différend qui les divise, on a pensé que cela demanderait trop de temps, et j'ai été chargé de rappeler brièvement les faits.

« Le jury d'admission du Conservatoire ayant refusé d'entendre M. Garigue fils, qui se présentait au concours avec un cor à pistons au lieu d'un cor simple, son père, premier corniste à l'Opéra, protesta au nom de l'art en arguant qu'aucun instrumentiste ne se servait aujourd'hui de ce cor, qu'aucun compositeur n'écrivait pour cet instrument et que, par conséquent, il était inutile de l'enseigner au Conservatoire.

M. Chaussier répliqua, et tout en défendant l'enseignement du Conservatoire, il fit le procès du cor à pistons actuel en *fa*, limité comme étendue et ne permettant pas d'exécuter, telles qu'elles sont écrites, les œuvres classiques, ce qu'il offrit de prouver en mettant M. Garigue au défi d'exécuter sur le cor à pistons en *fa* tout ce qu'il ferait sur le cor omnitonique de son système. »

Il s'agissait donc de procéder à ces expériences contradictoires portant sur les ressources des deux instruments et non sur le talent des exécutants ; ce devait être, selon l'expression de M. Joncières, un concours de cors et non pas de cornistes.

Au préalable, M. Chaussier proposa de faire entendre le cor simple que M. Gruyer acceptait de jouer, afin de déterminer d'une façon positive un point de comparaison sous le rapport de l'étendue et de la qualité de son auquel les instruments en question devraient atteindre. Mais, M. Dubois déclara que les ressources et effets du cor simple étant suffisamment connus, il était inutile de donner suite à cette proposition. Ses collègues s'étant rangés à cet avis, M. Chaussier commença par un exposé succinct de son système, décrit en détail dans sa Notice explicative sur les nouveaux instruments en *ut*, et commenté, apprécié et jugé par M. C. Pierre, dans son volume : *Notes d'un Musicien sur les instruments à souffle humain*.

Son but a été d'obtenir instantanément, au moyen d'une combinaison de 4 pistons descendants et ascendants, tous les effets que donnent les treize tons de rechange du cor simple, et cela avec les mêmes longueurs de tube que comportent lesdits tons de rechange. Il le démontre en faisant entendre tous les sons harmoniques de ces tons, depuis si bémol grave jusqu'à si bémol aigu, comme on le ferait avec un cor simple, en y adaptant successivement tous les tons de rechange, depuis le plus grand jusqu'au plus petit.

Ce qui fait ressortir clairement que son instrument supplée déjà complètement le cor simple en supprimant tout son attirail encombrant.

Poussant la démonstration jusqu'à son extrême limite, M. Chaussier donna tous les sons harmoniques suraigus (jusqu'au *fa* avec 3 trois [sic] lignes additionnelles au dessus de la portée de la clé de sol), bien que ces sons n'aient rien de musical, comme l'a fait observer M. Dubois, et dépassent les facultés de la moyenne des instrumentistes. M. Chaussier le reconnaît et déclare ne les avoir fait entendre que pour obtenir les conclusions tonales de ses accords ; d'ailleurs, il ne s'agit que des quelques sons au dessus du si bémol aigu ; celui-ci possède d'ailleurs une sonorité franche et acceptable.

M. Garigue exécute ensuite toutes les gammes majeures et mineures que donne le cor à pistons en *fa*, depuis le si au dessous de la portée en clé de *fa*, jusqu'au ré 4^e ligne de la clé de sol, pour l'oreille, qui est le *la* de la notation fictive du ton de *fa*.

M. C. Pierre fait remarquer que tous les traités d'orchestration et méthodes conseillent bien de ne pas dépasser ordinairement cette note, mais que l'on ne saurait s'y tenir rigoureusement, et qu'il est des cas où l'on doit et l'on peut la dépasser, ne serait-ce que pour exécuter fidèlement les œuvres du répertoire écrites dans les tons aigus ?

Si cela est difficile, pour ne pas dire impossible, avec le ton de *fa*, il faut blâmer son usage exclusif, puisque l'on peut obtenir les effets voulus, avec les tons de rechange indiqués, sur le cor simple et même avec des cors à pistons à tonalité plus élevée comme cela a lieu quelquefois en Allemagne. Il conclut que, dans ces conditions, le cor à pistons usité en France est incomplet et insuffisant.

MM. Vidal et d'Indy ajoutent que les compositeurs ne doivent pas se trouver privés des ressources anciennes et qu'il y a nécessité d'interpréter exactement les œuvres des maîtres. En outre, disent-ils, l'emploi exclusif du ton de *fa* donne à l'orchestre une monotonie qu'il faut éviter. MM. Paladilhe, Joncières, Canoby, donnent à cette très juste opinion leur entière approbation.

M. Chaussier n'ayant fait entendre en premier lieu que les harmoniques de chacun des tons de son cor, c'est-à-dire les sons ouverts, il exécute à son tour une gamme chromatique complète, depuis le si b au dessous de la portée en clé de *fa* jusqu'au si bémol au dessus de la portée en clé de sol, sons réels, ce qui forme 4 octaves pleines, abstraction faite cette fois des sons suraigus critiqués auparavant et d'ailleurs inutiles.

Cette première épreuve terminée, il est déjà acquis que le cor omnitonique de M. Chaussier possède des ressources techniques plus grandes que le cor actuel à 3 pistons.

Pour compléter cette épreuve, M. Chaussier demande à l'appuyer d'un exemple et joue un fragment de la marche triomphale de *Judas Machabée*, d'Haendel, écrit pour cor en sol.

Ce passage, qui monte au contre ut correspondant au sol au dessus de la portée en clé de sol, est exécuté à l'entière satisfaction de l'assistance.

M. Garigue, invité à exécuter le même passage avec son ton de *fa*, répond que cela n'est pas possible, que rien ne prouve qu'il était exécuté fidèlement à l'époque où il a été

écrit, et qu'une trompette était probablement substituée au cor – ce qui se fait de nos jours à la Société des concerts du Conservatoire.

M. C. Pierre intervient alors et affirme que l'objection de M. Garigue porte à faux, parce que des passages analogues se trouvent fréquemment dans l'œuvre de Bach et de Haendel, et que ces illustres maîtres ne les auraient pas écrits s'ils n'avaient été certains de les entendre exécuter. Il est plus vrai de dire que la pratique des sons aigus a été délaissée, et cela depuis que l'on a cessé de classer les cornistes en deux catégories jouant exclusivement les parties hautes et basses de premier et second cor.

On trouve des preuves de l'habileté des virtuoses du XVIII^e siècle dans les écrits du temps, et la période moderne nous en fournit dans les trompettistes des fanfares de cavalerie chargés des premières parties, qui, sans être de parfaits musiciens, atteignent à des hauteurs étonnantes.

M. Chaussier rejoue le même passage avec autant de précision et, pressé de s'exécuter, M. Garigue l'essaie sur son cor en *fa*.

Mais les sons ne sortent pas clairement, étant donné qu'il doit transposer un ton plus haut et que les notes aiguës *la*, *si* et *ré* ne sont pas dans les bonnes notes du cor en *fa* ; il se trouve donc forcé de s'arrêter et de dire : *Je ne peux pas ...* « C'est tout ce que je voulais », répond M. Chaussier.

M. Garigue reprend alors : *Donnez-moi votre instrument et je le ferai*. M. Chaussier fait constater que M. Garigue ne pouvait mieux reconnaître l'insuffisance de son instrument, et son aveu suffit à prouver que le cor omnitonique est donc bien supérieur au cor en *fa*.

Plusieurs compositeurs expriment le désir d'entendre les deux instruments dans un morceau plus développé pour juger des qualités de sonorité et l'on tombe d'accord sur le nocturne du *Songe d'une Nuit d'été*, de Mendelssohn, que M. Chaussier joue d'abord, accompagné par M. Vidal. Il le fait suivant l'intention de l'auteur, c'est-à-dire sur la longueur de tube du ton de *mi* et avec la main dans le pavillon, tout comme cela se fait avec un cor simple.

MM. Paladhile [sic], Joncières, Canoby, etc., font ressortir la beauté de sonorité et le charme de l'effet produit par l'usage des sons bouchés qui forment demi-teinte et donnent une véritable expression à ce morceau d'ailleurs très propre à faire valoir les qualités poétiques du cor. L'approbation est unanime.

Immédiatement après, M. Garigue exécute le même morceau en se servant des pistons et, par conséquent, tout en sons ouverts.

Il en résulte une plus grande homogénéité, une plus grande sonorité, peut-être, mais l'effet est beaucoup moins beau, il n'a plus son caractère expressif et il semble qu'il soit joué par un saxhorn.

On reconnaît que les sons ouverts ont une grande importance dans l'ensemble orchestral, mais que pour le solo à découvert, c'est encore le cor simple qui doit avoir la

préférence ; les artistes ne sauraient donc être approuvés d'abandonner ce noble instrument qui, bien légitimement, conserve de chauds partisans, et cela d'autant plus que le système Chaussier réunit ces deux facultés de jouer à volonté dans tous les tons en cor simple ou chromatiquement avec ses pistons.

Il le démontre en rejouant, comme M. Garigue, ce nocturne en sons ouverts, et il fait observer ensuite que l'exécutant, jouant son instrument à la façon du cor simple, peut employer les pistons pour ajuster ou rendre plus sonore un son qui laisserait à désirer.

A la vérité, M. Garigue peut jouer sur le cor à pistons en *fa* à la façon du cor simple, en tenant abaissé pendant toute la durée du morceau, son second piston qui le met en *mi*, et il l'a fait comme contre-épreuve.

Mais il ne pourrait en être de même pour les tons de *fa dièse*, *sol*, *la bémol*, *la naturel* et *si bémol aigu*, que l'on rencontre dans les œuvres de Beethoven, Mozart, Haydn, Haendel, etc., parce qu'il n'a que des pistons *descendants*, c'est-à-dire allongeant la colonne d'air, tandis qu'avec ses deux pistons *ascendants*, M. Chaussier la réduit à la longueur exigée par ces tonalités.

Quelques sons du ton de *fa* sont bien communs avec ceux des autres tons aigus ; cependant d'autres font défaut parce qu'ils s'élèvent au-dessus de l'échelle du ton de *fa*, et il y en a un certain nombre dont l'attaque est difficile en raison de la longueur du tube. Ainsi pour avoir l'*ut aigu* du ton de *sol*, il faut produire un *ré aigu* avec le ton de *fa* afin qu'il y ait équivalence. La difficulté s'accroît avec les tons de *la bémol*, *la naturel* ou *si bémol*.

Cet autre point établi, M. Gruyer exécuta sur le cor simple un fragment du scherzo d'*Roméo et Juliette*, de Berlioz, pour cor en *la bémol*, que M. Chaussier répéta aussitôt en faisant remarquer qu'il donnait la même nature de sonorité que le cor simple et cela parce qu'il jouait dans les mêmes longueurs. Pour reproduire ce fragment, M. Garigue dû le transposer une tierce mineure plus haut, de sorte que le *sol* au-dessus des lignes devenait *si bémol*. Or, ce *si bémol* étant le contre *ut* du ton de *mi bémol* (1^{er} piston abaissé), la sonorité du ton de *la bémol* ne pouvait être rendue.

Pour bien fixer l'opinion de l'auditoire et faire ressortir que le corniste jouant exclusivement le cor en *fa* se heurte fréquemment à des impossibilités d'exécution semblables, M. Gruyer a encore exécuté sur le cor simple un passage de la 7^e symphonie de Beethoven, pour cor en *la*, puis celui de l'ouverture de la *Chasse du Jeune Henri* de Méhul, dans le même ton, reproduits aussitôt dans les mêmes conditions par M. Chaussier, avec son cor omnitonique. Mais M. Garigue ne put les rendre qu'imparfaitement, car il lui fallait jouer une tierce majeure au-dessus, ce qui nécessitait de mauvaises combinaisons de pistons au point de vue de la justesse et de la sonorité.

A la suite de ces essais, une discussion s'engage et M. Garigue prétend qu'un artiste qui s'exercerait spécialement sur les sons aigus du ton de *fa* parviendrait aisément à

exécuter ces passages et il s'appuie sur l'exemple de l'Allemagne ou depuis longtemps, dit-il, l'on ne fait plus usage que du ton de *fa*.

M. Gruyer lui répond que c'est une erreur et que l'on se sert encore en Allemagne des tons aigus lorsque l'exécution l'exige tandis qu'en s'obstinant à n'employer qu'un seul ton l'on ne peut exécuter fidèlement ce qui est écrit et qu'avec ce principe l'on se trouve dans l'obligation de jouer à l'octave grave, ce qui ne saurait être approuvé.

Il cite à l'appui de son assertion une observation que M. Fried. Gumbert, 1^{er} cor au théâtre de Leipzig, a consignée à la page 16 de son *Solobuch für horn* (livre de solos de cor) c'est pour ainsi dire le *vade-mecum* du corniste, relativement à l'exécution d'un passage de l'Adagio de la 4^e symphonie de Beethoven écrit pour cor en mi bémol (do, sol, mi, do) lequel sera mieux exécuté avec le ton de la bémol, une quarte au-dessous (sol, ré, si, sol) ; c'est donc que le cor en *fa* n'est pas exclusivement employé.

M. Chaussier ajoute que, pendant son séjour en Allemagne, il a vu procéder les cornistes de ce pays et peut apporter un argument plus solide que celui qui résulte du *ouï dire*. Le cor en *fa* est le plus usité, mais il y a difficulté ou impossibilité de se servir des tons habituels pour une œuvre ancienne, les artistes, qui ont conservé les tons de rechange du cor simple, les adaptent à leurs instruments à pistons et, comme les passages écrits ne contiennent que des sons ouverts, ils n'ont pas à faire usage des pistons, ce qui les ferait jouer faux, attendu qu'ils n'auraient pas la proportion voulue. D'autres ont plusieurs cors à pistons dans des tons différents et calculés de façon à leur permettre de rendre avec justesse toute la musique écrite. Mais, comme le fait remarquer M. Chaussier, c'est substituer à l'embarras des tons de rechange, dont on tient à se défaire en France, celui des instruments de rechange.

La préférence des artistes devrait donc être pour les systèmes qui, comme le sien, réuniraient toutes les ressources.

M. Garigue, revenant à son idée, dit que les œuvres anciennes disparaissent, qu'elles sont l'exception et que le besoin d'avoir d'autres tons élevés deviendra de moins en moins urgent.

Il cite l'exemple de MM. Massenet, Pessard, etc., qui [sic] n'écrivent plus que pour le ton de *fa*.

On lui réplique, et entres autres MM. d'Indy, Vidal, Pierre et moi, qu'étant donnée la pratique actuelle des artistes parisiens, ces compositeurs ont raison d'agir ainsi plutôt que de voir leur volonté méconnue, comme on le fait à l'Opéra, même pour les œuvres des compositeurs vivants et adversaires résolus du cor à pistons. Ils ajoutent qu'il n'y a pas lieu d'encourager cette tendance restrictive des artistes, qui aurait ce résultat fâcheux de cantonner les cornistes dans une honnête médiocrité, alors surtout qu'il existe un instrument susceptible de donner satisfaction à tous, sous le rapport du cor simple, des tons aigus et du cor chromatique en sons ouverts ; de plus, il y a les effets de sons bouchés,

voulus expressément par les compositeurs, que l'on n'a pas droit de supprimer, et l'on ne peut empêcher les compositeurs futurs de les employer lorsqu'ils les jugeront nécessaires à l'effet. Rien ne prouve d'ailleurs que si les maîtres cités par M. Garigue voyaient adopter généralement l'instrument omnitonique, ils se refuseraient à profiter de ses avantages.

D'autre part, M. Joncières, qui n'écrit que pour le cor simple, parce que la sonorité du cor chromatique lui déplait, me disait qu'il était partisan du cor Chaussier, parce que ce cor lui rappelait la sonorité exquise du cor simple.

Moi-même, qui ai été un peu cause de tout ce débat, je ne l'avais entamé que pour certain incident très regrettable du Conservatoire. Au Conservatoire, M. Mohr se refusait à enseigner le cor chromatique, nécessaire pour l'orchestre moderne. Aujourd'hui, je reconnais que M. Chaussier réunit à son cor omnitonique les avantages des deux cors.

Les assistants se déclarant suffisamment éclairés, M. Deplaix prie les antagonistes de se retirer pour qu'on puisse échanger librement ses impressions et délibérer s'il y a lieu.

M. Dubois fit d'abord observer qu'il eût peut-être été utile de savoir si le nouveau cor proposé n'apporte pas des difficultés de mécanisme et qu'en l'absence de cornistes on ne pourrait se prononcer sur ce point.

Je réplique que j'ai posé la question à M. Gruyer, qui, de suite, m'a répondu : « Il y a un doigté différent et c'est tout. Le doigté est, évidemment, plus difficile, puisque le cor omnitonique a quatre pistons, ou plutôt les cornistes n'y sont pas habitués. Mais il n'est pas difficile de s'y faire, et l'an prochain, je me promets bien de me servir du cor Chaussier aux concerts Colonne. »

M. Pierre aussi, quoique ne pratiquant pas cet instrument, se déclara connaître suffisamment les deux systèmes pour être en mesure de satisfaire au désir exprimé par M. Dubois.

Il renouvela les explications données dans son volume sur *La facture instrumentale à l'Exposition*. Seul le rôle des 2^e et 3^e pistons, dit-il, est changé dans le cor omnitonique ; ils deviennent ascendants d'un 1/2 ton et de deux tons au lieu d'être descendants d'un 1/2 ton et d'un ton et demi comme le système actuel. Il en résulte bien une modification du doigté, mais les artistes qui ont l'habitude du cor à pistons, bien qu'ils ne l'aient pas étudié au Conservatoire, n'éprouveront pas une plus grande difficulté à s'assimiler rapidement le nouveau doigté.

S'il s'agissait de transformer le doigté de la clarinette, du hautbois ou du basson, qui comportent jusqu'à 20 et 22 clés, l'opposition serait justifiée, mais il ne peut en être de même pour le doigté d'un instrument à 3 pistons, lesquels, employés isolément ou associés, ne fournissent pas plus de sept combinaisons. On se rallia à l'opinion de M. Pierre et il fut décidé qu'il n'y avait pas lieu de se prononcer sur la question du mécanisme.

M. Dubois objecta alors qu'il avait entendu à la Société nationale, ainsi que plusieurs compositeurs présents, le cor omnitonique de M. Chaussier, dont il ne s'est pas trouvé personnellement satisfait ; il reconnaît pourtant que ce soir l'impression a été meilleure et que, tout en constatant le progrès, il désire réserver son opinion jusqu'à plus ample comparaison.

M. C. Pierre pense que si le résultat de la première audition à la Société nationale n'a pas été à l'entière satisfaction de M. Dubois, il faut l'attribuer au caractère du morceau exécuté, qui était plus démonstratif que musical, ce que l'on n'a pas bien compris ou que l'on a négligé de faire connaître explicitement. En effet, le premier morceau de la fantaisie de M. Saint-Saëns, *Thème et Variations*, est écrit pour cor simple avec de nombreux sons bouchés ; il comporte une virtuosité, des traits, arpèges, qui s'écartent sensiblement du véritable rôle du cor.

Le final, avec ses nombreux changements de ton instantané, est fait pour démontrer l'étendue des ressources multiples du système omnitonique dont le cor en *fa* n'est pas susceptible. Dans ces conditions, il semble que le jugement n'ait pu être suffisamment établi, mais il n'en est pas de même des épreuves répétées qui viennent d'avoir lieu, lesquelles paraissent probantes et propres à fournir une appréciation aussi exacte que sincère.

M. Paladilhe propose alors de voter, par oui ou par non, sur la question de savoir si le cor de M. Chaussier répond aux *desiderata* légitimes des compositeurs et s'il y a lieu d'encourager les tendances dans ce sens.

Résumant l'impression générale, M. Joncières posa la question dans ces termes : « Le cor omnitonique présenté par M. Chaussier constitue-t-il un progrès sur le cor à pistons actuel, est-il appelé à rendre plus de services que lui, et les compositeurs présents peuvent-ils lui donner leur approbation ? »

Le scrutin donna le résultat suivant : sur 10 votants, 9 oui, 1 bulletin blanc.

Ce vote, presque unanime, donne aux efforts de M. Chaussier une sanction dont l'importance n'échappera à personne et fait connaître la véritable voie dans laquelle les compositeurs désirent voir les cornistes s'engager.

On peut conclure de cette intéressante expérience contradictoire et des observations auxquelles elle a donné lieu :

1° Que les compositeurs ne verraient pas sans regret disparaître complètement le cor simple, surtout pour les solos, et qu'il est nécessaire pour exécuter fidèlement les œuvres anciennes comme elles sont écrites ;

2° Que le cor à pistons en *fa*, dont les artistes voudraient faire un usage exclusif, est incomplet et insuffisant à remplir ce double but, et qu'il tend au contraire à restreindre les ressources de l'exécution ;

3° Qu'un instrument qui donnerait à la fois satisfaction aux compositeurs et aux artistes devrait être adopté dans l'intérêt de l'art ;

4° Enfin, que le cor omnitonique de M. Chaussier réunit ces conditions multiples, les épreuves auxquelles il a été soumis l'ayant parfaitement démontré.

Il ne nous reste plus qu'à féliciter l'inventeur, et à lui souhaiter le succès auquel il a droit.

Inhalt

Vorwort 7

Adrian von Steiger “Agilité, homogénéité et beauté”. The Saxhorn in the Context of the Opéra and Military Music 9

Eugenia Mitroulia/Arnold Myers The Saxhorn Families 18

Malou Haine Une nouvelle source d’archives pour identifier les marques de fabrique de facteurs d’instruments de musique (1860 à 1919) 35

Stewart Carter Kastner, the Distin Family, and the Emergence of the “New” Brasswind Instruments by Adolphe Sax 68

Sabine K. Klaus Wieprecht versus Sax. German Roots of Adolphe Sax’s Brasswind Designs 97

Ignace De Keyser The Construction of the Genius in 19th-Century Music. The Case of Adolphe Sax 113

Cyrille Grenot Deux faillites d’Adolphe Sax, 1873 et 1877. Présentation et documents 146

Reimar Walthert The First Twenty Years of Saxhorn Tutors 155

Bruno Kampmann French Makers’ Improvements on Brass Instruments in the mid-19th Century, Compared with Those by Adolphe Sax 168

Jeroen Billiet Adolphe Sax’s Ultimate Masterpiece. The History, Design and Use of the Cor Sax à six pistons indépendants 176

Daniel Allenbach »Une réforme tellement logique« oder »à classer au rang des utopies«? Henri Chaussiers »instruments en Ut« 188

Gregor Widholm Das Wiener Horn – ein Instrument des 19. Jahrhunderts als erste Wahl in Orchestern des 21. Jahrhunderts 223

Martin Skamletz »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bearkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibetes und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 3 und Schluss: Anton Weidinger und sein Instrument 245

Rainer Egger/Martin Mürner Restaurierungsergebnisse messbar machen 262

Namen-, Werk- und Ortsregister 272

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 283

DAS SAXHORN

Adolphe Sax' Blechblasinstrumente im Kontext ihrer
Zeit. Romantic Brass Symposium 3 • Herausgegeben von
Adrian von Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 13



Dieses Buch ist in gedruckter Form im April 2020 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2020. Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) Lizenz (CC BY-NC 4.0). DOI: <https://doi.org/10.26045/kp64-6177> ISBN 978-3-931264-93-2